

# شكسبير بين السينما و الباليه

  
BIBLIOTHECA ALEXANDRINA  
مكتبة الإسكندرية

BA0000167



## مكتبة الإسكندرية

مركز الفنون

دراسات سينمائية

(١٢)

مدير مركز الفنون

شريف محيي الدين

رئيس التحرير

سمير فريد

مستشار المكتبة

لشؤون السينما

مديحت نصر

مستشار المكتبة

للتصميم والطباعة

المدير التنفيذي

لبرنامج السينما

إبراهيم الدسوقي

مودة الغلاف

وليم شكسبير

الإخراج الفني

عاطف عبد الفني

## شكسبير بين السينما والباليه

مجموعة باحثين

صدر بمناسبة ذكرى ميلاد شكسبير

© مكتبة الإسكندرية ٢٠٠٣

جميع الحقوق محفوظة لمكتبة الإسكندرية غير أنه يجوز استعراض هذا المنشور وترجمته - جزئياً أو كلياً- أو تخزينه في أي نظام من نظم استرجاع المعلومات أو نقله بأي شكل أو وسيلة وذلك دون موافقة مسبقة من مكتبة الإسكندرية على أن يذكر المصدر وأن لا يكون ذلك لأغراض البيع أو الاستخدام لغاية تجارية.

## من هو شكسبير

بقلم : ويليام روبنشتاين - ترجمة : عبد الهادي عبلة  
العدد : ١١٣ يوليو ٢٠٠٢ - الثقافة العالمية - الكويت



قد يكون ويليام شكسبير أعظم رجل أنجبته إنجلترا ولكنه أيضاً أكثرهم مدعاة للحرية . في الواقع ، فإن كل ما هو معروف عن حقائق حياته يبدو مناقضاً لعقريه مسرحياته وقصائده التمسامية . كان والداه أميين ونشأ في مدينة إقليمية صغيرة لم يقطنها أكثر من عدد أصابع اليد الواحدة من المتعلمين . أنهى تعليمه في سن الثالثة عشرة ، وليس هناك أي دليل على أنه اقتصى ولو كتاباً واحداً ، ولم يبق له أي مخطوط كُتب بخط يده على وجه التأكيد . هناك فقط ست نسخ من توقيعه المفترض ، وكلها على وثائق قانونية حيث يمكن أن يكون قد كتبها أحد المحامين أو المساعدين الكتبه . وليست هناك وثيقة واحدة من بين خمس وسبعين وثيقة يظهر فيها اسمه تتعلق بعمله كمؤلف . فمعظمها وثائق قانونية ومالية تضوره كتاجر محلي ناجح جشع وقاس أو بالأحرى مطور عقارات .

تبدو حياة شكسبير بين زواجه من آن هاثوي في العام ١٥٨٢ وروزه كممثل وكاتب جريء بعد عشر سنوات تقريباً . فترة غامضة نسب إليه فيها كُتِبَت السيرة كل أنواع المهن كجندي وكاتب قضائي ومدير مدرسة وجوّال في القارة الأوروبية وهكذا ، وذلك من دون أي دليل . في سن السابعة والأربعين تقريباً ، بعد أن كان في بؤرة أعظم نهضة عالمية لأكثر من عشرين سنة . يتقاعد فجأة من لندن إلى ستراتفورد ويميش هناك بهدوء ويموت بعد خمس سنوات .

بعد سبع سنوات من موت شكسبير في العام ١٦٢٣ ، ظهر مجلد تذكارى ضخّم أصدره عدد من شركائه المسرحيين السابقين احتوى تقريباً كل مسرحياته . لم تشر هذه الطبعة الأولى إلى عائلته ولم تذكر أنها تعيش في ستراتفورد ، رغم أنه من غير المعقول أنها لم تحتفظ ببعض التأثيرات التي خلفها والتي قد تكون مفيدة لخفقي الطبعة الأولى . ليس هناك دليل على أن أيًا من أفراد عائلته (و أي شخص آخر في ستراتفورد) امتلك نسخته الخاصة ، وفي الحقيقة فقد كانت ابنتاه الباقيات على قيد الحياة أميتين .

ومنذ الاعتراف بشكسبير في أواخر القرن الثامن عشر على أنه الكاتب الوطني الإنجليزي البارز ، انكبّ الكثيرون من أمناء المخطوطات والباحثين والمؤرخين على آلاف المخطوطات والأعمال المنشورة المعاصرة له ليعرفوا شيئاً - أي شيء - عن الرجل نفسه ، ولكن جميع جهودهم ذهبت سدى تقريباً ، لم تظهر سوى حقائق بعدد أصابع اليد خلال القرن العشرين ، ففي العام ١٩٠٩ ، اكتشف باحثان أمريكيان هما تشارلز وهيلدا والاس Charles and Helda Wallace للمرة الأولى قضية بيلوت - ماونتجوي Bellot-Mountjoy القضائية التي يؤدي فيها شكسبير الشهادة وذلك خلال بحثهما في مكتب السجلات العام ، وفي عام ١٩٣١ اكتشفت ليزلي هوتسن Leslie Hotson - وهي أمريكية أخرى - أمراً قضائياً غريباً ويكاد يستحيل شرحه ومؤرخاً في ١٥٩٦ - لاعتقال شكسبير وشخصين آخرين أصدرته شخصية إجرامية في ساوثورك . ربما كانت الوثيقة الأهم هي التي اكتشفها في عشرينيات القرن العشرين السير إي . كيه تشامبرز E.K. Chambers وهو أهم عالم في عصرنا الحديث في أمور تتعلق بحياة شكسبير . إنها وصية الكسندر هوتون من ليا في لانكشير وهي محررة في ١٥٨١ وتنص على ترك ميراث صغير

لـ (ويليام شايكشافت Shakeshafte الذي يسكن معي الآن) على ما يبدو كمعلم لأولاده. يعتقد الكثيرون أن شكسبير هو شايكشافت وأنه قضى عدة سنوات كمعلم في منزلين فخمين لعائلتين كاثوليكيتين غنيتين في لانكشير وهما عائلتا هوتون في هوتون تاور وعائلة السير توماس هيسكيت من ريفورد Rufford. اكتشف السيد إي. إية جيه هونيجمان الذي بذل أقصى الجهود لتعميم نظرية حول «السنوات الضائعة في لانكشير» وجعلها قرية من مدارك الجماهير - اكتشف أن هناك تقليداً مديداً في عائلة هوتون بأن شكسبير قد عمل في منزلهم لستين في شبابه. الكثيرون من كتاب سيرة شكسبير المحدثين تبنيوا فرضية لانكشاير. كما أن بعض المؤرخين افترضوا أيضاً أن شكسبير الشاب ذهب من أحد منازل لانكشاير إلى لندن كعضو في فرقة شركة ممثلين Players. ويعتقد آخرون أن شكسبير كان خلال «السنوات الضائعة» ممثلاً مع فرقة من الممثلين الجوالين. فعلى سبيل المثال، من المعروف أن فرقة رجال إيرل ورستر قد زاروا ستراتفورد - أبون - إيفون في عدة مناسبات بين الأعوام ١٥٦٨ - ١٥٨٢، ومن المؤكد أن إدوارد أليين (Alleyne مؤسس كلية دلويتش). كان قد عمل معهم. قد يكون شكسبير سافر إلى لندن مع فرقة ممثلين واستقر هناك في النهاية ككاتب مسرحي وصاحب مسرح، قد يكون أليين استخدم شكسبير كممثل في لندن.

ورغم معقولية هذه النظريات فقد كانت محط جدل كبير وليس أقلها أنه ليس هناك سوى وصية هوتن تربط بين شكسبير ولانكشاير. ارتبك كتاب سيرة حياة شكسبير لقرون عديدة بشأن اكتسابه لتلك المعرفة التفصيلية للقانون في تلك الأيام، وهناك تخمينات كثيرة بأنه قضى «السنوات الضائعة» كطالب حقوق أو كاتب محكمة. إذا كان شكسبير ممثلاً جوالاً خلال «السنوات الضائعة» فلا يمكن أن يكون كاتب محكمة أو يكون قد اكتسب معرفة عملية بحياة المحاكم أو السياسة الأوروبية.

في عام ١٨١٨ أجرى ريتشارد فيليبس الكاتب في مجلة «مثلي مجازين» Monthly Magazine مقابلة مع جيه. أم. سميث ابن سليلة أخت شكسبير جوان. قال سميث لفيليبس «غالباً ما سمعها تقول إن شكسبير مدين في ارتفاع شأنه في الحياة ودخوله عالم المسرح إلى الإمساك بالمصادفة بخصان أحد النبلاء عند باب المسرح لدى وصوله إلى لندن لأول مرة. وقد أدى منظره إلى التحري والرعاية اللاحقة». (وادعي الدكتور صامويل جونسون وهو يكتب في ١٧٦٥ أن شكسبير بدأ في لندن كمدير مؤسسة تعني بتيويل رواد الفنون).

ربما تستحق هذه القصة مصداقية أكبر من غيرها من القصص عن حياة شكسبير لأنها الوحيدة التي وردت على لسان أحد أفراد عائلته رغم أنه بعيد جداً عنه. ولكنها تبدو متناقضة على نحو مباشر مع الصيغ الشعبية الحالية الخاطئة لكيفية قدوم شكسبير إلى لندن.

ويتناقض مدعش مع غموض خلفيته الاجتماعية. هناك إنجاز شكسبير ككاتب، فابن الجزار الرفي



الأمي استخدم مفردات لغوية أكثر من أي كاتب آخر في التاريخ باللغة الإنجليزية إذ استخدم حوالي ٣٧٠٠٠ كلمة مختلفة في أعماله، أي ضعف كلمات الشاعر جون ملتون الذي تلقف في كمبريدج، كما أن شكسبير نحت مئات من التعابير (مثل «أدراج الرياح into thin air») وأضاف على الزمن جلالاته التي يعتقد إلى حد بعيد أنها أمثال حكيمة. ومن الواضح أيضاً أنه نحت ما لا يقل عن ١٥٠٠ كلمة إنجليزية. منها على سبيل المثال: «إدمان addiction»، القاطور alligator، مكان الولادة birthplace «بدم بارد أي عديم الشفقة cold-blooded» ناقذ critique يعيق impede دهشة amazement كان شكسبير على ما يبدو أول كاتب يستخدم كلمة its كضمير ملكية للشخص الثالث المخايد، كتب بصورة مقنعة عن الحياة في البلاط والدسائس الخارجية وأمور الملوك والحاشية، وهي مواضع لم يكن بوسع أن يعرفها بشكل مباشر - وإلى جانب القانون، تكشف أعماله عن تمكن وتفوق في العلوم والأدب الأوروبي والكلاسيكي وحقول تخصصية أخرى. وهذا ما يبدو متعارضاً - وفي الحقيقة مالا يمكن تفسيره - مع كونه مثلاً ريفياً متدني الثقافة. هذا هو التناقض الذي لا يمكن تعليله والذي قاد الكثيرين إلى التساؤل عما إذا كان رجل ستراتفورد هو الذي كتب المسرحيات المنسوبة إليه - ليس، كما يدعي العلماء التقليديون غالباً. تعالياً من جانب المؤيدين للكتاب الآخرين الذين يضررون على الزعم أن أحد النبلاء فقط كان يمكنه أن يكون شاعر إنجلترا الوطني وليس إنساناً عادياً ذا خلفية متواضعة.

إن مؤيدي «شكسبير» آخر لا يشكّون في وجود شكسبير الستراتفوردي الذي تم تعميده في أبريل ١٥٦٤ وتزوج في نوفمبر ١٥٨٢ ومات هناك في أبريل ١٦١٦. إنهم لا يجادلون في أنه هو كان ممثلاً ومساهمًا في مسرح في لندن ومات غنياً إلى حد ما. ولكنهم يشكّون في أنه هو الذي كتب المسرحيات المنسوبة إليه ويحاجون بأنه كان واجهة للمؤلف الحقيقي وأن هناك مفاتيح في أعماله الأدبية، لذلك وأن مادة السيرة الذاتية في أعماله الأدبية تختلف عن الحقائق المعروفة عن حياته.

كتاب السيرة التقليديون يرفضون مسألة التشكيك في التأليف. لديهم وجهة نظر مقنعة في ذلك: لم يقترح أحد أن أعمال أحد من معاصري شكسبير الأدبية كتبها شخص آخر. ولم يشك أحد خلال حياة شكسبير أو خلال المائتي سنة التالية بأنه قد كتب تلك المسرحيات (رغم أن كتاب سيرة شكسبير غير التقليديين جادلوا في ذلك) ويبدو أن العديدين من معاصريه، وأهمهم بن جونسون، اعتبروا أن رجل ستراتفورد هو من كتبها. هذه المجموعة تعزو إنجاز شكسبير إلى «عبقريته» الفريدة. ولكن مهارة شكسبير شملت المزج الناجح للحيكة وتصوير الشخصيات واللغة والتأثير الدرامي بطريقة حديثة مبتكرة. ويبدو مما يفوق التصور تقريباً أن شخصاً من بيت أمي يستطيع أن يصبح عبقرية أدبية، ناهيك عن كونه أعظم العبقريات جميعاً. بالإضافة إلى ذلك، كان القرن السابق قرن اضطراب سياسي وديني واقتصادي. وكان الهدف الرئيسي لنخبة ستراتفورد المحلية هو فرض الموالات الفكرية والسياسية والدينية بكل الوسائل الممكنة. وهذا يبدو مناقضاً لقدرة شكسبير غير المسبوقة على تليس مشاعر شخصيات مسرحياته ومنهم

الأجانب والكاثوليك واليهود والمغاربة والنساء ويبحث الحياة فيهم . ومن المؤكد أن كتاب السيرة التقليدية يتفاوضون عن هذه المفارقات ولا يتوقفون عندها .

والشخص الأول الذي اعتقد بصراحة أن أعمال شكسبير كتبها شخص آخر هو القسيس جيمس ويلموت (١٧٢٦ - ١٨٠٨) وهو رجل دين من واريكشير عاش قرب ستراتفورد . وما أثار شكوك ويلموت هو عجزه عن إيجاد أي كتاب يخص شكسبير رغم أنه بحث في كل مكتبة خاصة قديمة ضمن نصف قطر يبلغ ٥٠ ميلا من ستراتفورد ، كما أنه عجز عن إيجاد أية قصص حقيقية عن شكسبير في ستراتفورد أو حولها . كان والد ويلموت كاهن «أحد المحترمين» من واريكشير ومتخرجا من أكسفورد ، كان من الممكن أن يقابل أشخاصا يعرفون شكسبير أو ربما يتعرف على الذين قابلوا ابنتيه الباقيتين علي قيد الحياة ، ومع ذلك فلم يسمع أي شيء عنه من أي مصدر محلي ، واستخلص ويلموت من هذا الدليل وغيره أن المؤلف الحقيقي لمسرحيات شكسبير هو السير فرانسيس بيكون الذي يبدو أن نشاطاته وفرت الكثير من معرفة حياة البلاط والسياسة الموجودة في المسرحيات .

وبقيت ادعاءات ويلموت ، التي تضم عملياً كل شيء قاله المعارضون لأصحاب نظرية ستراتفورد اللاحقون ، مجهولة حتى عام ١٩٣٢ . ولكن في أواسط القرن التاسع عشر استنتج عدد من الكتاب - كل على انفراد - أن يكون هو الذي كتب مسرحيات شكسبير . والشخص البارز بين هؤلاء أمريكية - تسمى مصادفة ديليا بيكون التي نشرت في عام ١٨٥٧ أول كتاب يشرح هذه النظرية وعنوانه «فلسفة مسرحيات شكسبير The Philosophy of The Plays of Shakespeare» ، وفي أواخر القرن التاسع عشر انتشرت الأعمال التي تطرح نظرية «يكون هو شكسبير» رغم أن هذه الأعمال على العموم أساءت إلى قضية مناصري النظرية أكثر مما أحسنت إليها لأنها تعمد بصورة رئيسية على شيفرات ورموز سرية مفترضة في المسرحيات ، تفترض أن يكون هو الكاتب . تراجع مذ البيكونيين بحدة في القرن العشرين عندما تركزت دراسات شكسبير بصورة طاغية في أقسام اللغة الإنجليزية في الجامعات ، إذ بات الموقف المعارض لنظرية ستراتفورد مرتبطاً مع غير الأكاديميين من ذوي الثقافة الذاتية وغربيي الأطوار ؛ أصبح من المضحك والسخيف أن يتخذ العالم الجاد مثل هذا الموقف . ومع ذلك فإن قضية المعارضين لنظرية ستراتفورد اتسعت لتشمل «ادعاء شكسبير» الآخرين بالإضافة إلى بيكون ، وعادت في العشرين سنة الأخيرة وخصوصاً في الولايات المتحدة مكتسبة احتراماً معيناً حتى في بعض الدوائر الأكاديمية .

إن لم يكن شكسبير الستراتفوردي هو كاتب تلك المسرحيات ، فمن هو إذن؟ قد يكون المرحح الأرجح هو إدوارد دي فير ، إيرل أكسفورد السابع عشر (١٥٥٠ - ١٦٠٤) الذي تبدو سيرة حياته كمؤلف مفترض لمسرحيات شكسبير صحيحة لدرجة لا يمكن تصديقها . إنه الوارث الأكبر لرتبة الإيرل في إنجلترا وبهذه الصفة لرتبة كبير الأمراء الوراثية ، تعلم في جامعة كمبريدج ودرس الحقوق في جرايز . إن . ترعرع في عائلة اللورد بيرغلي (١٥٢٠ - ١٥٩٨) والد زوجة المستقبل ومكتبته ذات الثلاثة آلاف

كتاب تقريباً. علّمه خاله آرثر جولدنغ مترجم كتاب أوفيد (المسخ Metamorphoses) الذي اقتبست منه العديد من مسرحيات شكسبير. تجول إيرل أكسفورد في القارة وقضى سنة في إيطاليا. وقد عرف خلال حياته بأنه شاعر وكاتب مسرحي ناجح رغم أنه لم يبق سوى القليل من أعماله وأن القصائد الباقية باسمه سرعان ما تتوقف بعد ظهور اسم «شكسبير» (كما عرف غالباً) عندما نشرت أعماله للمرة الأولى. كان إدوارد فير مستأجراً لمسرح بلاك فرايزر وكانت له فرقة التمثيلية الخاصة، رغم أن الكثير من حياته يبقى سراً. في ١٦٠٥ تزوجت ابنة إيرل أكسفورد من إيرل مونتجمري وقد أهديت إليهما مجموعة المسرحيات الكبيرة الأولى (مع ويليام هيربرت- إيرل مبروك الثالث).

طرح قضية إيرل أكسفورد للمرة الأولى في ١٩٢٠ على يد مدير مدرسة اسمه جون توماس لوني في عمل أدبي عنوانه (التعرف على شكسبير Shakespeare Identified). امتدح كتاب لوني مجموعة من الباحثين المتحمسين جعلت إيرل أكسفورد بالتدريج أكثر «مدعي شكسبير» شعبية بحلوله محل يكون.

والدليل الأكثر إقناعاً لادعاء إيرل أكسفورد يبرز من قصائد السونيتات التي تبدو للكثيرين أنها متعلقة بحوادث في حياة المؤلف رغم أن طبيعة هذه الحوادث بالضبط مازالت غامضة تماماً. نشرت هذه القصائد للمرة الأولى في ١٦٠٩ في طبعة محدودة وعليها إهداء غامض كتب عنه أكثر مما كتب عن أي شيء من نوعه في مؤلفات شكسبير. يعتقد الكثيرون من المؤرخين أن هذه القصائد كتبت في أوائل تسعينيات القرن السادس عشر (أو حتى قبل ذلك).

من المؤكد أن أحد مديري المدارس في عام ١٥٩٨ قد علق على قصائد شكسبير التي «تدقت كالأمواج بين أصدقائه المقربين» تتضمن طبعة ١٦٠٩ من قصائد السونيتات سلسلة من التوصيات من الشاعر - إلى شخصية تبدو أرستقراطية - ليتزوج وينجب الأطفال. ومعظم المؤرخين يعتقدون أن المخاطب هو هنري ريوثسلي - الإيرل الثالث لساوث هامبتون (١٥٧٣ - ١٦٢٤) الذي أهدى إليه شكسبير أشعاره (فينوس وأدونيس) في ١٥٩٣ و (اغتنصاب لوكريشيا) في ١٥٩٤ قصيدة السونيتة العاشرة تطلب من المخاطب «اتخذ لنفسك شخراً أخرى جالي». الكثير من هذه السونيتات تتحدث عن الشاعر «كعجوز» أعرج وشخص عانى مؤخراً من الحزن والعار. وتبقى طبيعة التغزل بالرجال في بعض السونيتات المبكرة مثار خلاف شديد.

من غير المقبول في إنجلترا في عصر إليزابيث الأولى أن يحت الممثل ابن الجزار إيرلا متنفذاً على أن يتزوج وينجب الأطفال «جالي». من الواضح أن شكسبير مترافقورد لم يكن شاذاً: فقد تزوج في الثامنة عشرة وأنجب ثلاثة أطفال في سن الحادية والعشرين. بالإضافة إلى ذلك، فإن لهجة هذه السونيتة تختلف كلياً عن التعلق وإذلال النفس الموجود في المواضيع الأخرى من إهداعات شكسبير إلى إيرل ساوث

هامبتون . وتُظهر السونيتات بصورة متكررة معرفة بمواضيع مختلفة من الأدب الكلاسيكي إلى الحياة الأرستقراطية الرفيعة . فإذا كانت هذه القصائد قد كتبت حوالي ١٥٩٢ - ١٥٩٤ كما يعتقد البعض - فمن الصعب أن نرى لماذا يصف شكسبير نفسه «بالعجوز» في حين كان في سن الثامنة والعشرين في عام ١٥٩٢ . ليس هناك دليل من أي مصدر على أنه كان «أعرج» أو أنه عانى من الحزني والعار (ماعدًا) الهجوم عليه في عمل روبرت غرين «أربعة بنسات من القطن» الذي يعود إلى ١٥٩٢ والذي لم ينشر إلا بعد موته؛ فعلامته الوثيقة المزعومة بأحد النبلاء دليل على أن العكس هو الصحيح . رغم أن شكسبير الستراتفوردي أهدى اثنين من أعماله إلى إيرل ساوث هامبتون فلم يكشف أحد وجود صلات مباشرة بين الرجلين وليس هناك دليل معاصر (أي غير القصص التي ظهرت لاحقاً) القائلة إن إيرل ساوث هامبتون سمع بشكسبير .

ولكن الذين يعتقدون أن إيرل أكسفورد هو شكسبير يجادلون أن السونيتات توافق حياته كالثقاف في اليد . ولد إيرل أكسفورد في أبريل ١٥٥٠ وبالتالي كان في الأربعين من عمره عندما كتبت السونيتات على الأرجح (تبدأ السونيتة رقم ٢ كما يلي: «عندما يحاصر جهنمك أربعون فصل شتاء») ويبدو أنه كان أعرج وعانى من العار لففيه من البلاط وإرساله إلى البرج (لارتباطاته مع الكاثوليك) . وفي عام ١٥٩٠ فشل في إنجاب زواج بين ابنته إليزابيث (التي كانت أيضاً حفيدة اللورد بيرغلي) واللورد ساوث هامبتون .

اقترح الشكاكون عدداً من التفسيرات البديلة لتحليل السونيتات . ادعى بعض المؤرخين - وأشهرهم كاثارين م . ولسن في كتاب «سونيتات شكسبير المحلاة Shakespear's Sugared Sonnets» (١٩٧٤) أنها مجرد سلسلة من القصائد الخيالية حول عدد من المواضيع - لأي سبب كان - اقترحت عليه ليكتب عنها . وادعى آخرون أن السونيتات تتحدث عن سيرته الذاتية ، ولكنها كتبت كما لو كانت على لسان والدة إيرل ساوث هامبتون (التي كان بإمكانها أن تطلب من ابنها أن يتزوج «حباً لي») أو كتبت في العقد الأول من القرن السابع عشر بدلاً من العقد السابق بالتعاون مع شخص ما بمن أهديت إليهم مجموعة المسرحيات الأولى الكبيرة في ١٦٢٣ وفي ذهن ويليام هربرت ، إيرل مبروك الثالث (١٥٨٠-١٦٣٠) وليس اللورد ساوث هامبتون .

المناصرون لمقولة إن إيرل أكسفورد هو شكسبير يدعون أيضاً أن هويته يمكن اكتشافها في أشهر مسرحيات شكسبير (هاملت) . يقولون إن بولونيوس هو صورة كاريكاتورية للورد بيرغلي والد زوجة إيرل أكسفورد . وكما في حالة السونيتات يبدو من غير المحتمل أن شكسبير الستراتفوردي يمكن أن يتجراً على هنجاء بيرغلي كما يحدث في المسرحية (حيث يطعن هاملت بولونيوس حتى الموت) .

حاول إرنست جونز Ernest Jones رائد الطب النفسي - في ١٩١٠ أن يصور هاملت على أنه يعاني من عقدة أوديب، ورأى في تاريخ وفاة والد شكسبير (سبتمبر ١٦٠١) عنصراً مهماً في كتابة المسرحية. ولكن الاختلافات بين قصة هاملت وحياة شكسبير هائلة ومن المؤكد أن والده لم يقتل. بالإضافة إلى ذلك. أشار توماس ناش - معاصر لشكسبير في ١٥٨٩ إلى «نصوص كاملة من مسرحية هاملت، أو بالأحرى عدد لا بأس به من الخطب التراجيدية، مما يشير إلى أن مسرحية بهذا الاسم قد عرضت في تلك السنة وعلى الأرجح قبل ذلك بوضع سنين على الأقل. هذه المسرحية المفقودة والمعروفة اليوم للباحثين باسم «هاملت الأصل» Ur-Hamlet غالباً ما تنسب إلى توماس كيد وهو كاتب مسرحي ذكره توماس ناش في نفس الفقرة رغم عدم وجود دليل على أنه الكاتب. تم تسجيل هاملت لشكسبير للمرة الأولى في عام ١٦٠٢. ربما اقيس الموضوع لمسرحيته من هذه المسرحية الأقدم، ولكن تلك ليست طريقته في العمل، ويعتقد البعض أن شكسبير نفسه - بدلاً من كيد - هو مؤلف المسرحية الأولى. والمشكلة هنا هي أن شكسبير كان في الخامسة والعشرين من عمره فقط في ١٥٨٩ وأصغر من ذلك فيما إذا كتبت المسرحية قبل ذلك التاريخ. ويجادل المناصرون لمقولة إن إيرل أكسفورد هو شكسبير أن الكثير من المسرحيات كتبت قبل التسلسل التاريخي المعروف الذي يبدأ من أوائل العقد التاسع من القرن السادس عشر، وهم يشيرون إلى وجود الكثير من المسرحيات «الأصل» قيد التداول في وقت مبكر جداً على أن يكون شكسبير (المولود في عام ١٥٦٤) قد كتبها ولكن ليس مبكراً على إيرل أكسفورد (المولود في عام ١٥٥٠) ومن المؤكد أنه بحلول عام ١٥٩٦ أن مسرحية حول هاملت كانت تمثل لأن أحد المعاصرين يشير إلى «شبح الساحر» الذي صرخ بصورة بائسة على خشبة المسرح، «هاملت: انتقم لي»

اقترحت صلات أخرى متعددة بين مسرحيات شكسبير وإيرل أكسفورد. استمر إيرل أكسفورد ٣٠٠٠ جنيه إسترليني (وخسرها) مع تاجر لندي اسمه مايكل لوك Lok أو Look الذي ربما كان النموذج الأول لشايлок Shylock وهو اسم غير معروف في التسميات اليهودية في «تاجر البندقية» يضع أنتونيو لدى شايлок رطلاً من اللحم كتأمين مقابل مبلغ ٣٠٠٠ دو كاتية (عملة ذهبية).

ومع ذلك فهناك عقبات كثيرة أمام قبول مقولة إن إيرل أكسفورد هو شكسبير. وأصعب هذه العقبات هي الحقيقة القائلة إن إيرل أكسفورد مات في يونيو ١٦٠٤ في حين استمر شكسبير في كتابة المسرحيات حتى ١٦١٣ - ١٦١٤ على الأرجح. وبحسب معظم التسلسلات التاريخية السائدة فإن عشر مسرحيات (بالإضافة إلى السونيتات) ظهرت للمرة الأولى بعد ١٦٠٤. لكن للرد على هذه الملاحظة يدهي أنصار مقولة إيرل أكسفورد إنه لم تظهر أية مسرحية جديدة بين الأعوام ١٦٠٤ - ١٦٠٨ ويشيرون إلى عدم إمكانية تأريخ أي مرجع معاصر لأي من مسرحيات شكسبير بعد ١٦٠٣. كما أنهم يشيرون إلى الإهداء المعروف والغامض للسونيتات الذي قام به ت. ت (توماس ثورب، الناش) متمنياً

«كل السعادة والخلود التي وعد بها شاعرنا الخالد إلى الأبد» إلى المهدى إليه الغامض «السيد و. ه.». يشير أنصار مقولة إيرل أكسفورد (وآخرون) إلا أن عبارة «الخالد إلى الأبد» كان يستخدمها كتاب العصر الإليزابيثي فقط عندما يتحدثون عن شخص متوفي. وهذا ما كان ينطبق على إيرل أكسفورد - وليس على شكسبير - في عام ١٦٠٩ عندما ظهرت السونيتات. ويدعون أن المسرحيات التي عرضت بعد ١٦٠٤ كانت قد كتبت قبل ذلك عُرضت على الجمهور بعد موت إيرل أكسفورد.

ولكن هل هناك أي شيء - في واقع الأمر يربط إيرل أكسفورد بمسرحيات شكسبير؟ تملك مكتبة فولجر في واشنطن العاصمة إيجل إيرل أكسفورد الذي يعود إلى العام ١٥٧٩ والذي يتضمن ١٠٠٠ فقرة مذهلة بخطوط أو معلّمة و٤٠٠ تطبيقاً هامشياً بخط يد إيرل أكسفورد على ما يبدو. في العام ١٩٩٢ قام روجر سترماتر ومارك أندرسون وهما كاتبان أمريكيان من أنصار مقولة إن إيرل أكسفورد هو شكسبير، بفحص هذه الملاحظات فوجدوا أن أكثر من ربع النصوص المعلّمة في إيجل مكتبة فولجر ظهرت كإشارات مباشرة في مسرحيات شكسبير ومن ضمنها أكثر من مائة إشارة لم يلحظها سابقاً العلماء من دارسي شكسبير وهذا من الواضح أو المحتمل أنها مصادر عبارات شكسبيرية.

وفقاً لأنصار إيرل أكسفورد (وأنصار البدائل الآخرين لشكسبير) كان ويليام الستراتفورد مثلاً ومسمار مسرحيات ورجل أعمال، وكان من الجلي أنه غير قادر على كتابة المسرحيات المنسوبة إليه، ولكن دوره الفعلي كان أن يعمل كواجهة ومنتج للمسرحيات ويحمر اسمه لكتابتها لأن مؤلفها الحقيقي - سواء كان أحد النبلاء أو مسؤولاً كبيراً - لم يكن باستطاعته أن يكتب مباشرة باسمه الصريح للمسرح. ويوجد تلميحات منذ ذلك الوقت بأن شكسبير الستراتفورد لم يكن هو المؤلف، على سبيل المثال، يظهر اسم المؤلف المزعوم بصيغة «شك - سبير» Shake - Speare في ١٥ مسرحية من ٣٣ نشرت قبل أن تظهر مجموعة المسرحيات الأولى كما ظهر كذلك في الطبعة الأولى من السونيتات وغيرها من المراجع. لم يظهر اسم شكسبير ككلمتين بينهما واصله (شك - سبير) في أية وثيقة قانونية أو قضائية متعلقة بوضوح برجل ستراتفورد. في حين أنه لم ترد تهجئة اسم أي مؤلف إيلزابيثي بهذه الطريقة.

فلو كتبت المسرحيات والقصائد باسم مجهول لكان إيرل أكسفورد اليوم المرشح الرئيسي لتأليفها ولما جادل أحد لصالح شكسبير الستراتفورد. يفترض كثيرون أن السؤال عن هوية المؤلف إنما هو من بقايا مدرسة التنقيف الذاتي في القرن التاسع عشر ثم حلت محلها مدرسة النقد التاريخي المعاصر. ويتم في أمريكا الآن على الأقل، تجربة مقررات دراسة تطرح الاقتراح القائل إن إيرل أكسفورد هو كاتب تلك المسرحيات في السنوات الأخيرة ظهرت عدة مقالات متوازنة حول مسألة هوية مؤلف الأعمال المنسوبة إلى شكسبير في المجلات السائدة وعلى التلفزيون الأمريكي. وقد تمت حركة منظمة مشابهة في بريطانيا (يتأسسها إيرل بورفورد، سليل إيرل أكسفورد) رغم أنها لم تتخلص بعد من دفعة الغرابة كما يبدو أن نظيرتها في أمريكا قد نجحت أن تفعل.

ومرشحة إيرل أكسفورد تعاني من واقع أنه ليس المرشح الوحيد المعقول ظاهرياً. اخضع البعض أن يكون هو المؤلف لشكسبير لمدة أطول بكثير. كان كل ما لم يكنه رجل ستراتفورد: أرسطوقراطية ووزير عدل وربما أكثر الرجال علماً في عصره. في السنوات الأخيرة تراجعت مرشحة يكون بالمقارنة مع مرشحة إيرل أكسفورد لأنه لم يكن شاعراً ولأن عبقريته تبدو مختلفة أصلاً عن عبقرية شكسبير. الكثير من الأدلة التي توضح أن يكون هو شكسبير تتألف من جناسات قلب مركبة وشيفرات سرية موجودة في المسرحيات وهي غير مقنعة وخيالية بصورة فذة. ومع ذلك توجد عدة صلات بين يكون وشكسبير وبعضها لافت للنظر. في عام ١٨٦٧ خرج إلى النور مخطوط في بيت ديوك نورثهامبرلاند في لندن. إنها صفحة مستخدمة كخلاف لاثنتين وعشرين مخطوطاً قديماً تعود إلى حوالي عام ١٥٩٦. يعتقد البعض أنها تخص السير هنري نفيل - ابن أخ يكون - وتحمل ما يلي :

... بقلم السيد فرانسيس يكون

مقالات بقلم نفس المؤلف

ويليام شكسبير

ريتشارد الثاني

ريتشارد الثالث

أسموند وكورنيليا

جزيرة الكلاب (قطعة)

بقلم توماس ناش

ويليام شكسبير ...

كما أنها تتضمن مقطوعات من أعمال يكون وشكسبير. من الطبيعي أن أنصار مقولة إن يكون هو شكسبير يعتبرونها مهمة جداً، ولكن الشكاكين يعتبرونها مجرد قائمة بمؤلفات في مكتبة ولذلك ربما تظهر أن يكون لم يكن شكسبير. ويشير أنصار مقولة إن يكون هو شكسبير أيضاً إلى أحد المصادر المعاصرة القليلة التي على ما يبدو تتساءل ما إذا كان شكسبير قد كتب الأعمال المنسوبة إليه - «هجائيات» جوزيف هول (١٥٩٧ - ١٥٩٨) التي تدعي أن يكون كتب قصيدة «فينوس وأدونيس».

بالإضافة إلى ذلك اكتشفت في ١٩٨٥ لوحة جدارية متميزة من قبل العمال الذين كانوا يجددون منزلاً قديماً في سانت ألبانز St Albans حيث عاش يكون. إنها تعود إلى حوالي عام ١٦٠٠ وتصور على ما يبدو منظر العيد في قصيدة شكسبير «فينوس وأدونيس» وقد أشار أنصار مقولة إن يكون هو شكسبير

إلى أن ساءت ألبانز مذكورة ١٥ مرة في أعمال شكسبير في حين أن ستراتفورد لم تذكر ولو مرة واحدة. لو اكتشفت هذه اللوحة الجدارية في نزل قديم في ستراتفورد على ضفة نهر آفون لاتخذت بالطبع دليلاً قوياً على أن شكسبير ستراتفورد هو من كتب تلك المسرحيات.

هناك مرشحون آخرون مثل ويليام ستانلي وكان إيرل داربي السادس (١٥٦١ - ١٦٤٢) الذي أصبح له أنصاره أيضاً منذ طباعة عمل في ١٩١٨ بقلم عالم فرنسي يرى أنه الكاتب - جزئياً بسبب معرفة ستانلي الوثيقة بإبلاط نافار - حيث تجري أحداث مسرحية «عمل الحب الضائع» ولروجر مانرز ، إيرل روتلاند الخامس (١٥٧٦ - ١٦١٢) أنصاره كما أن مرشحيه كريستوفر مارلو نوقشت لسنوات كثيرة. أصبحت معروفة في ١٩٥٥ مع طبع كتاب بقلم الأمريكي كالفن هوفمان الذي حاجج دون أي دليل أن مارلو لم يقتل في الحقيقة في مشاة الحانة في سن التاسعة والعشرين ولكنه نجح خفية واستتر ليكتب مسرحيات شكسبير. ومن بين الاقتراحات الأخرى اقتراح يقول إن مجموعة من الفنانين ، ربما برئاسة ييكون ، كتبت مسرحيات شكسبير. ولكن ما ينقض ذلك هو حقيقة أن كل أعمال شكسبير متشابهة في الأسلوب.

معظم مؤرخي شكسبير سيمتزمون ، دون تردد ، في تصديق الرأي التقليدي القائل إن الرجل المعدني التعليم من بلدة السوق المغمورة هو مؤلف أعظم الأعمال في الأدب الإنجليزي. وتُعد حقيقة تسليم معاصريه بصحة أن شكسبير هو المؤلف ، مسألة حاسمة وحيث إنه يمكن ملاحظة تطور أسلوب شكسبير الدرامي من المسرحية المرعبة والمثيرة لتايوس أندرونيكوس إلى تراجمديات العقد الأول من القرن السابع عشر الرائعة كهاملت وماكبث والملك لير ، ومع ذلك فإن الأطروحة القائلة إن شخصاً آخر هو المؤلف وأن رجل ستراتفورد هو مجرد واجهة أو وكيل من نوع ما ليست عبثية خالصة. المؤكد أنه من غير المحتمل أن يستقر رأي يتفق عليه الجميع حول «هوية المؤلف» ، وقد يصبح تساؤلاً غير مجد في المستقبل بعكس ما كان عليه في الماضي.



# شكسبير، الحاضر أبداً

ترجمة : عبد الواحد لؤلؤة

المجلد التاسع - العدد الرابع - عالم الفكر - الكويت



نظرة عابرة على أي جدول مطبوعات يصدر في إنجلترا أو أميركا، من دار نشر تعني بالآداب خصوصاً أو دراسات تظهر لنا أن شكسبير لا يغيب عن اهتمام الناشرين، إن المرء ليعجب من هذه الظاهرة حتى في هذا القرن العشرين. ثلاثمائة وستون سنة مضت على وفاة هذا الشاعر، تعرضت سمعته الأدبية خلالها إلى صنوف من المد والجزر. لم تجمع أعماله إلا بعد وفاته بسبع سنين يوم صدر (الفوليو الأول عام ١٦٢٣). تنكر له أدياء النصف الثاني من القرن الثامن عشر، وامتدت يد بعضهم (تصلح أخطاء) الشاعر المسرحي الكبير حيث كان يتبع القريحة والموهبة، ويتعد عن أرسطو والتابعين. القرن التاسع عشر يعيد إليه اعتباره ويضع القريحة فوق القانون. يتجرد له الرومانسيون بزعامة كولردج، ويكادون أن يبلغوا به مرتبة التقديس. تهمل بعض مسرحياته، ويشك في أصالة بعضها. تحوم الشكوك حول وجوده أصلاً، وفي أواسط القرن العشرين تتحسس جماعة أمريكية وتتقدم بطلب رسمي إلى السلطات البريطانية (لنيس قبر شكسبير) بحثاً عن وثائق قبل أن شكسبير أوصى أن تدفن معه، واعتقد المتحمسون أنها ستكشف عن أصالة مسرحياته. يقول أحد الخبثاء من الصحفيين الانكليز إن رئاسة بلدية لندن كان يحوزها المال للقيام بمشروع لتصريف المياه، فسمحت بنش القبر، وربما كانت قد شجعت أولئك المتحمسين من طرف خفي، فحصلت على المال، ولكن المتحمسين عادوا بخفي حنين.

وعلى الطرف القصي من هنا العبث، هناك الاهتمامات الجادة والترجمات الى لغات العالم والدراسات المتعمقة. لا يكاد يمر عام إلا ويطلع علينا الباحثون بناحية جديدة لم يسبق أن تصدى لها غيرهم. ويبدو أن ليس ثمة من نهاية لهذا البحث والتقصي عن شاعر ملأ الدنيا وشغل الناس.

الكتاب الأول بين يدي عنوانه «المشهد اللاطيعي» The unnatural Scene ومؤلفه مايكل لونسج أستاذ الأدب الانجليزي بجامعة كامبردج بإنجلترا، وقد صدر عام ١٩٧٦ عن دار نشر ميثوين Methuen، ويحمل الكتاب عنواناً فرعياً هو دراسة في المأساة الشكسبيرية . A Study in Shakesperean Tragedy.

يقع الكتاب في ٢٦٠ صفحة من القطع المتوسط ويضم ثمانية فصول هي:

(١) النظام الاجتماعي والعالم المقع بالحياة Social Order and the Kinetic World.

(٢) مغربي البندقية The Moor of Venice

(٣) بطل روما The Hero of Rome.

(٤) فيينا مدينة الحنابلة The Puritan City of Vienna.

(٥) كوميديا «ترويلس وكريسيد» The Comedy of Troilus and Cressida

(٦) الدنمارك وأميرها Denmark and its Prince

## ٨ - أغاني أبولو وديونيسوس The Songs of Apollo and Dionysios

يقول المؤلف في مقدمته إن الكتاب نشأ عن تطور المحاضرات التي ألقاها على طلبته في كلية (تشرشل) بجامعة كمبردج في الأعوام ١٩٧٠ - ١٩٧٤. ويشير إلى أن المناقشات التي جرت معهم هي التي طورت هذا الكتاب حتى اتخذ شكله الحالي، وهو يحسب أن الفضل في ذلك يعود إلى طلبته بالذات. وهذا نوع من تواضع العلماء لا نكاد نلمسه عند بعض من نعرفهم من الأساتذة، ممن يعر علينا، وقد لفت نظري أن المؤلف يشكر عددا ممن قرأ مسودات الكتاب فأفاد من ملاحظاتهم وثاني هؤلاء البرفسور جون كاجنون. لقد استوقفتني هذا الاسم طويلا وحيرني طويلا، فقد وصلي مؤخرا العدد الثاني (ربيع ١٩٧٨) من نشرة الدراسات العليا بجامعة هارفرد، وفيه مقال عن البروفسور John Gagnon أستاذ علم النفس بجامعة ولاية نيويورك، الذي عينته هارفرد، أعرق الجامعات الأميركية، أستاذا زائرا لمدة سنتين. الفرق بين الاسمين هو الحرف الأول من هذا الاسم النادر نوعا، فاذا كان الكتاب يذكر الاسم بحرف G بدل G كلفظة مطبعية (وحتى الكتب الانكليزية صارت تظهر فيها أغلط مطبعية في الأونة الأخيرة، وقد لاحظت ثلاثا من هذه الأغلط، تطلي على الأغلط في الكتب العربية! وإذا كانت الإشارة إلى نفس الأستاذ فان للإشارة دلالاتها في بعض الآراء النقدية التي يسردها المؤلف. البروفسور Gagnon حصل على شهادة الدكتوراه من جامعة شيكاغو عام ١٩٦٩، وتذكر نشرة هارفرد أنه (قضى سنة في كلية تشرشل بجامعة كمبردج) بعد تخرجه. ولما كان هذا الكتاب قد تجمعت مادته بين ١٩٧٠ - ١٩٧٤ كما يذكر المؤلف، فان أغلب الظن أن المؤلف الانجليزي يشير إلى البروفسور الأمريكي، إلا إذا كانت الصدفة النادرة قد جمعت اثنين في كلية واحدة بجامعة واحدة لا فرق بينهما إلا الحرف الأول في الأسم!! وسبب حيرتي في ذلك أن الأستاذ الأمريكي قد اشتهر بأبحاثه في (السلوك الجنسي عند الانسان) وبسبب هذه الشهرة طلبته جامعة من وزن هارفرد ليطور أبحاثه فيها. وجون هارفرد مؤسس الجامعة الأمريكية الأولى عام ١٦٣٦، كان أستاذا في كلية إيمانويل بجامعة كمبردج، وقد هاجر من كمبردج البريطانية إلى كمبردج الاميركية، في عصر الحنبلة (البيوتان) طلبا للحرية الدينية في العالم الجديد، وأسس أول وأهم جامعة في أمريكا في محيط (نيوانجلند) الذي مازال يوصف بالصفة (البيوريتانية / الحنبلة).

وإذا صحت ظنوني، التي أحس أنها صحيحة ولا أقوى على أبرز الدليل المادي على صحتها، فإنها تفسر هذا الاهتمام الجديد نسبيا في الدراسات الشكسبيرية: وأعني به دراسة نواحي السلوك الجنسي لدى عدد من شخصيات المسرحيات الشكسبيرية، وبخاصة عند كليونترا، تلك «الفتيرة» اللعوب، التي أشاعت في محيط انجلترا البارد المعتم دفع مصر وشمسها، وتلك ناحية يقدزها أكثر من القارئ العربي سكان انجلترا وشمال غرب أوروبا عموما.

ولترك هذه المسألة مؤقتاً، دون أن ننسى هذا الاهتمام المتزايد بنواحي السلوك الجنسي لدى العديد من الشخصيات في مسرحيات شكسبير التي صار النقد في الأونة الأخيرة يصب عليها اهتماماً جاداً . . ترى الآن النقاد لم يعد أمامهم من جديد يبحثونه في أدب شكسبير ١٩.

عنوان الكتاب (المشهد اللاطيبي) مأخوذ من مسرحية شكسبير : كريولانس (التي ترجمها الأستاذ جبرا إبراهيم جبرا ونشرتها سلسلة من المسرح العالمي، عدد ٥٤، مارس ١٩٧٤). ففي الفصل الخامس، المشهد الثالث، السطر ١٨٣ - ٥ يقول كريولانس مخاطباً أمه :

ما الذي فعلت ؟ انظري: السموات تنشق والآلهة تطل، وتضحك على هذا المشهد المنافي للطبيعة .

كريولانس، بطل روما ومنقلدها من الأعداء، غضب على روما وانضم إلى أعدائها وراح يعد هجوماً على مدينته، وهذا هو الأمر «المنافي للطبيعة». ترسل روما عدداً من الأصدقاء لكي يتنوا بطل الأمس عن مهاجمة مدينته، ومن جملة من يرسلون عدد من السيدات بينهن زوجته وأمه (فولو منيا) وابنته، ويحاول الجميع تحويل كريولانس عن عزمه يومئذ شتى منها الركوع أمامه والتضرع إليه، ومن بين الراكعات أمه بالذات، التي تطيل التضرع إليه، فلا يتحمل كريولانس «هذا المشهد المنافي للطبيعة» ويوافق أخيراً ويدخل روما ليقعد صلح بينها وبين أعدائها . .

والموضوع الرئيسي في هذا المقرب من المآسي الشكسبيرية هو هذا الشيء «اللاطيبي» أو «المنافي للطبيعة» الذي يكون السمة الغالبة التي تنقسم بها الأحداث ومجريات الأمور في عدد من المسرحيات المأساوية وبخاصة : عطيل (ترجمة الأستاذ جبرا كذلك، سلسلة المسرح العالمي، العدد ١٠٣، إبريل ١٩٧٨)، كريولانس، يوليوس قيصر (المسرح العالمي ٨٨، يناير ١٩٧٧)، الملك لير (ترجمة جبرا دار النهار، بيروت ١٩٦٨، وطبعها دار الهلال كذلك ودارالقدس والمسرح العالمي، عدد ٧٦/يناير ١٩٧٦ ترجمة د. بدوي) هاملت (ترجمة جبرا : دار مجلة شعر، بيروت ١٩٦٠، ١٩٦١ وطبعها دار الهلال، فبراير ١٩٧٠، المسرح العالمي، عدد ٢٤ ترجمة د. عبد القادر القط، سبتمبر ١٩٧١) ماكبث، (ترجمة جبرا ومستصدر في سلسلة المسرح العالمي قريباً)، أنطوني وكلويوترا، إضافة إلى صباع بصاع (المسرح العالمي ١٨/مارس ١٩٧١ ترجمة د. زاهر غريبال، العين بالعين).

ينطلق الكاتب من فكرة أن ثمة صراعاً بين «الطبيعة» وبين «التركيب الاجتماعي» في المسرحيات المأساوية عند شكسبير، وهذا الصراع هو جوهر المأساة حسبما فهمها أكبر شاعر مسرحي، ولهذه الفكرة جذورها في الكوميديات التي سبقت المآسي، كما أن للفكرة أصولاً يتمسها الكاتب في آراء اثنين من أكبر الفلاسفة الألمان في القرن التاسع عشر، هما : شوبنهاور، وبخاصة في كتابه (العالم

كإرادة وفكرة - أو مثال - ) ، ونيتشه ، الذي انطلق في فهم المأساة من آراء شوبنهاور ، ثم تنكر لها ، وذلك في كتابه (مولد المأساة) . ففي «الكوميديا الاحتفالية» ثمة «انفلات» من «قوانين» مفروضة من المجتمع و «الثقافة» بمعناها الواسع ، الذي يشمل العادات والأعراف وضوابط السلوك . ويقدم الكاتب مثالا على ذلك في مسرحيته ضاحك جهنم وحلم ليلة صيف ، حيث نجد «البشر المتمدنين» في نهاية المطاف يخضع ما يميزهم من كبرياء وثقة أمام ما تعارف عليه العالم في مجال المرح والحب ، ويتم الاعتراف والقبول بما في الحياة من أمور غير منتظرة أو خارجة عن سيطرة الإنسان ، ويتم قبول «الطبيعة» في مسار الحياة الواقعية ، وعالم الخبرة الذي يحكمه «قانون» و «ثقافة» . وهكذا «تحتفل» الكوميديا بعملية «التطويع» أي تطويع الإنسان المتمدن وليس انكساره أمام ضغوط الطبيعة .

وإذا صح هذا التفسير في الكوميديا فانه يقصر في المأساة ، يرى الكاتب أن مسرحيات صعبة مثل هاملت ، صاع بصاع . . تقدم تحليلا اجتماعيا - نفسيا للثقافات البشرية يتميز بتماسك وتفصيل عجيبين ، فالناسي لا تقدم مجرد أفراد يتحركون وسط «عالم» بل يجب النظر إليهم كشخصيات في مواقف اجتماعية ذات خصوصية عالية في المجال الاجتماعي النفسي . فثمة خصوصية اجتماعية نفسية في روما كبرولانس وبنديقة عطيل ، وفيينا صاع بصاع والسينور هاملت . كل واحد من هذه المجموعات الأربعة يتميز بطابع اجتماعي نفسي هو الأساس في الحركة المأساوية في كل من المسرحيات الأربع . وإذا أخذنا هذه المسألة بما تستحقه من اهتمام أمكن فهم الشخصيات المأساوية فيها بصورة أدق . هنا تقوم الثقافة البشرية على فوضى من التناقضات والأمور غير المنتظرة . وتكمن المأساة في عدم قابلية الثقافات على التطويع ، أو التطيع ، وفي عدم قابلية التطويع في الأذهان التي نشأت على قيم حضارية معينة رسمت فيها ، وفي التناقض بين عالم الواقع وبين العالم المفعم بالحياة . وهكذا تكون الحركة في المأساة من الثقافة باتجاه الصدمة ، على النقيض من الكوميديا حيث تكون الحركة من القانون باتجاه الانفلات .

سيكولوجية الحياة الاجتماعية التي يراها المؤلف ضرورية لفهم المأساة عند شكسبير ، توجد ملامحها عند شوبنهاور ونيتشه قبل أن نجدها عند فرويد . ففي الطبعة الثانية من كتابه (مولد المأساة) التي ظهرت عام ١٨٨٦ ، يعلن نيتشه أسفه لاتباعه رأي شوبنهاور في فكرة «الاستسلام» المأساوي ، ويقول إن «الإغريق لم يكونوا متشائمين قط ، وأن شوبنهاور كان على خطأ» . والواقع أن شوبنهاور ليست لديه «نظرية» محددة عن المأساة ، وأبرز ما يقوله في كتابه (العالم كإرادة وفكرة - مثال -) إن «عالم» المرء ليس سوى «مثال» أو صورة أو فكرة لا وجود لها إلا في ذهنه . وأن ثمة عالما آخر هو عالم «الإرادة» ، عالم قوى محركة عمياء غير واعية ، لا يكون الذهن فيها سوى وسيط بين قوى مضطربة تربطه بأذهان أخرى وأشياء أخرى . وهكذا يؤدي «المثال» في ذهن المرء إلى الخلداع ، وهكذا التفكير يؤدي بدوره إلى النظرة الأخلاقية - النفسية التي نجدها في مآسي شكسبير . ويرى شوبنهاور أن ليس

من شيء (غير عادي) في المأساة، وأن ليس ثمة ما هو أقرب إلى المأساة من نقيضها: الكوميديا. ويكون سلوك المرء حسب هذا التفكير واحداً من اثنين: الاستسلام - الاستخفاف والضحك: جوهر المأساة - الكوميديا.

هذه الثنائية في فلسفة شوبنهاور أصبحت عند نيتشه رمز أبولو = المثال، دايونيسوس = الإرادة. ولكن نيتشه يطور الثنائية لتصبح أكثر تعقيداً فتشمل خمسة أشياء: ثلاثة منها تنفر عن المثال، واثنان عن الإرادة.

يذهب المؤلف في استعراض فلسفة نيتشه حول المأساة ويخلص إلى القول أنها برغم غموضها تساعد على فهم وتحديد الأنماط الأساسية في المأساة الشكسبيرية. وهذا يضع أمام المؤلف سبيلين نحو فهم نظرة شكسبير المأساوية:

الأول الطريق الرمزي المتمثل في صراع القانون ضد الطبيعة كما في الكوميديا الاحتفالية.

والثاني طريق التفصيلات الخاصة التي تقدمها آراء شوبنهاور ونيتشه في المأساة. ويرى أن الطريقتين يجتمعان في بداية المرحلة المأساوية الكبرى التي تبدأ بمأساة رجل واحد هو (بروتس) في مسرحية يوليوس قيصر.

ورغم أن هذه المسرحية تقصر عن مآسي شكسبير الكبرى مثل كريلانز وانطوني و كليوباترا غير أننا نجد في مأساة بروتس تجسيدا لنظرية شكسبير المأساوية، التي يجدها المؤلف مطابقة لمفهوم شوبنهاور عن مأساة الإنسان المثالي (السقراطي) كما فهمه نيتشه. بروتس رجل في غابة التمدن والتهذيب، ولكنه ينتهي إلى قتل أقرب أصدقائه: يوليوس قيصر، يتسبب في تحريك الرعاع في حرب أهلية، ثم إلى الانتحار بعد أن تكون زوجته قد قتلت نفسها باجتلاع الجمر الملتهب. فالإنسان السقراطي المثالي كما يقول نيتشه يرى أن العالم يمكن فهمه عن طريق فهم مجموعة من القيم والمدرجات، وبالتالي يمكن إصلاح العالم عن طريق هذه المعرفة. ولكن هذه المعرفة تقود الفرد إلى الوقوف وحده أمام عالم تصطرع فيه قوى من نوع آخر، يكون عدم إدراكه لها سبباً في السقوط نحو الهاوية. وهنا لا نملك سوى «الاشفاق» على الحال التي وقع فيها البطل المأساوي، والاشفاق عنصر مهم من عناصر المأساة عند شكسبير، كما عند سقراط: الأول إدراكه بالسليقة والثاني بالمحاكمة الفلسفية وتحليل النماذج، رغم محدوديتها في الأدب الإغريقي. فنحن «نشقق» على بروتس لعدم قدرته على «تطويع» الثوابت في ذهنه المذهب المتمدن أمام قوى في عالم لا يتصف بالضرورة بمثل هذه الصفات. هذا هو التضارب بين «القانون» وبين «الطبيعة».

في الفصل الثاني من هذا الكتاب يتناول المؤلف بالتحليل مسرحية عطيل Othello مؤكداً على كونه

(مغربي البندقية). وكونه مغرباً (أسود) في البندقية الباذخة، وزوج دزدومونه (الجميلة) يشكل أول إشارة إلى (المشهد اللاطيعي). عطيل بطل محارب يتحلى بأتم الصفات المثالية وبحسب «أن الرجل الذي تخونه زوجته ليس سوى غول ووحش» وهذا موقف «الثقافة». ولكن موقف (الطبيعة) يمثل (ياغو) العارف بخفايا الأمور، الذي يرى «أن المدينة تعج بالوحوش والغيلان المتمدنة» هذا جوهر مأساة عطيل المثالي في مواجهة الواقع، يشترك عطيل مع كريولانس في الصفات المثالية وبطولة المحاربين، ومثله ينتهي إلى حتفه عندما تزدهم عليه قوى الشر التي لاتدركها الثقافة ولا القوانين، وعندما ترفض الثقافة التطوع تحصل الصدمة التي تقود إلى المأساة.

هكذا ينظر المؤلف إلى عطيل في محيط (البندقية) بقيمها المدنية وثقافتها وقانونها. وهكذا يرى شكسبير مأساة البطل من خلال الوضع النفسي - الاجتماعي. وهكذا يرى مأساة دزدومونة ذاتها: فهي المثل الأعلى «للسيدة» في مجتمع الحضارة والثقافة المثالي في البندقية. وعندما تتفك في إدراك ما يحوكه (ياغو) وقوى الواقع التي لا تدركها «ثقافتها» يكون السقوط الفاجع ومدينة البندقية لها قيم حضارية اجتماعية ونظرة إلى «الطبيعة» تتعارض مع «العالم الواقعي» وعندما تتعارض النظرتان يكون السقوط الفاجع من نصيب المدينة قدر ما يكون من نصيب عطيل أو دزدومونة. هنا كذلك نجد «مثال» شوبنهاور في مواجهة «الارادة» الأولى لا وجود له إلا في «ذهن» المدينة والثاني موجود في «القوى الخارجية».

الفصل الثالث من الكتاب يدور حول (بطل روما) كريولانس إذ يجد نفسه وسط «المشهد المنافي للطبيعة» الذي قاده إليه ذلك الصراع بين «المثال» من الثقافة والتمدن وبين «القوى المتصارعة» في العالم الخارجي الذي لا سيطرة للبطل عليه. مرة أخرى لا تكون المأساة هنا مأساة «فرد» مهما عظم شأنه، بل مأساة فرد في «وضع اجتماعي - نفسي». وبهذا المعنى تكون المأساة ظاهرة رومانية. فالأزمات في شخصية البطل هي أزمات رومانية، والصراعات في مجتمع روما تنعكس صراعات في وجوده بالذات. فأهل روما يعيشون حسب قوانين موضوعة، هي عسكرية تمجد دفة من الناس في مسرحية كريولانس، وهي قوانين نظام ومراتب وكفاءة في مسرحية أنطوني و كليوباترا، وهي قوانين نظام ومراتب وكفاءة في مسرحية أنطوني و كليوباترا، وهي قوانين صلابة رواقية لا يتأثر البطل فيها بالانفعالات بل يخضع لحكم الضرورة القاهرة في مسرحية يوليوس قيصر، صرامة هذه «القوانين» تقف في مواجهة «الحياة المفعمة بالنشاط والانفعال». وبهذا المعنى تكون روما مثال «الثقافة» في مواجهة «الطبيعة». والحياة في روما حسب هذه القوانين حياة مغلقة على ذاتها، و «كل حزب بما لديهم فرحون»، لا يكادون يحرفون بوجود «عالم» أو «حياة» خارج روما. ومن «خصوصية» هذا المجتمع الروماني أنه يؤله البطل الذي صنعه المجتمع ذاته، كما في شخص كريولانس المنحدر من آل مارسيسوس؛ والخطوة التي تسبق تأليه



البطل مارسيوس كريلانس هي خطوة تمجيد تعيق بتعيرات حب تكاد تكون جنسية في أوصافها وتفصيلاتها.

ففي المشهد الثاني من الفصل الثاني يقدم كومينوس وصفا مفصلا لشخصية مارسيوس الذي قهر أهل كريلوي. وفي هذه الأوصاف تورية وصور بلاغية ملأى بإشارات الحب والجنس، هي مبالغة في محبة البطل. وهذه نظرة ثابتة من شكسبير في تضاعيف نفسية مجتمع روما، ولكن «التماسك» في شخصية البطل الذي صنعه قانون روما «على صورته وشبهه» ما يلبث أن ينهار. فعندما تغضب روما على البطل الذي صنعه وتحكم عليه بالنفي، ينقلب البطل صائحا في وجه روما «إني أنا أنفيك» ويخرج من روما بحثا عن «روما» أخرى حسب «المثال» الذي في ذهنه، ويحسب أنه واجدها في مدينة أعداء روما: آتيوم. هنا يبدأ الانحدار نحو المأساة، عندما تصطدم «الطبيعة» مع «القانون». ففي المشهد المتنامي الغاضب عند أسوار روما ما يلبث اللإنسان» في شخص «البطل المصنوع» أن ينصاع أمام «السيدات» و«الأم» و«الطفل»... ينصاع البطل المصنوع إلى مجتمع هو «مجتمع رجال» بالأساس. وعندما يدخل البطل الذي كان إلى المدينة التي صنعه، حاسبا أنه سيحل السلام، ما يلبث أن يفاجئه المتآمرون ويضعون حدا «لخروجه» على قانون روما بقتله شر قتلة. «هذا المشهد المنافي للطبيعة» بالغ الإيلا. فهذه ليست مأساة بطل في فراغ، بل «مشهد لا طبيعي» لمدينة تخشى الطبيعي، مدينة لا تعترف بوجود الحياة خارج أسوارها، فتقسم الحياة ذاتها عند الجلور.

الفصل الرابع (فيينا مدينة الحنابلة) يتحدث عن مسرحية صاع بصاع Measure for Measure ففي غياب دوق فيينا يصبح أنجيلو نائباً عنه، وهو رجل عليه مظاهر العفة ولكن باطنه خبيث. فقد وعد ماريانا بالزواج، ولكن لما ضاع مهرها مع أخيها الذي غرق في البحر تنكر لها. وثمة كلوديو الذي كان على وشك الزواج من جوليت، ولكنه وقع ضحية أنجيلو، الذي اغتتم فرصة نياحه عن الدوق ليثبت عفته بالحكم على كلوديو، الذي ارتكب خطأ في حق جوليت قبل الزواج. ولما جاءت إيزابيلا شقيقة كلوديو، وهي على وشك دخول سلك الرهبنة، تحرك معدنه الخبيث، وعرض عليها الفحش ثمنا لانتفاذ أخيها. ولكن الدوق تنكر في هيئة راهب، ليكيل الصاع بالصاع لنائبه الخبيث، فقد اقنع إيزابيلا أن تلاقي أنجيلو ليلا، على أن ترسل بدلها ماريانا التي كان قد وعدا بالزواج، وتتم الخطة بنجاح ويدير الدوق محاكمة تهم فيها إيزابيلا النائب أنجيلو بارتكاب الفحش وتطلب عقابه، وتكشف الحقيقة وبرغم أنجيلو على الزواج من ماريانا ثمنا للغو عن جريمته، ويطلق سراح كلوديو ليتزوج من جوليت، إذ تصبح تهمته مساوية لثمة أنجيلو، الذي يتظاهر بالطهر والعفة واحترام «القانون» ولكنه في «الطبيعة» البشرية غير ذلك.

في هذه المسرحية تختلط المأساة بالكوميديا والدين والجنس ، وهذا مدعاة للكثير من الاضطراب مما جعل النقاد يصنفونها من «مسرحيات المشاكل» . فكما في عطيل وكريولانس تقدم صباغ بصاع نواحي الضعف النفسية في ثقافة بعينها ، تنسحب على مجتمع يؤديه غياب قيم تجعل تطور ذلك المجتمع نحو النمو مسألة ، قسمة (قانون) يحيطه خوف عظيم لدى التطبيق ، لذلك فهو قانون «قاهر» تسير إلى جانبه مظاهر «الطبيعة» والضعف البشري .

صفة «اليوريتانية» أو الطهرية ، تنطبق على سلوك الشخصيات في هذه المسرحية ابتداء من الدوق فنانزلا . وأول مزاي البيوريتانية (أو الحنبلية) هنا التمسك الشديد بمظاهر الطهر والعفة خلاف ما يجري لدى السلوك ، وأحسن مثال على ذلك سلوك أنجيلو نفسه . فاول جملة ينطق بها أنجيلو في المسرحية هي «الطاعة أبدا . .» والطاعة هي أولى القيم في مجتمع فيينا مدينة الحنبلة ، مدينة ترى ان عالم المجتمع يمكن ان يخلو جميلا اذا أمكن التخلص من «الطبيعة» . هذا «القانون» يفرضه على أنفسهم أهم الشخصيات في المسرحية ، ولكنهم . . يخدعون انفسهم بهذا المعتقد المؤسف الذي يريدون فرضه على «مساكين العالم جميعا» . هذا «المثال» عن العالم الذي يوجد في «ذهن» أنجيلو بالدرجة الاولى ، نيابة عن «قانون» يحكم «ثقافة» مدينة بمجتمعها يقدم صورة للمأساة الكوميدية حسبما يراها شوبنهاور .

يتحدث الفصل الخامس عن (كوميديا ترويلس وكريسيدا) ويجدها المؤلف من نفس طبيعة صباغ بصاع ، أي من «مسرحيات المشاكل» . فهذه مسرحية تعج بالاضطراب والهياج والدهشة ويجدها بعض النقاد تفتقر إلى التماسك ، لأن فيها يجتمع المأساوي والكوميدي . ولكن مرجع ذلك ان الذهن في عصر النهضة يجمع النقيضين ويحتفل بالتضاد ، ويميل أحيانا إلى عناصر الضحك والاستخفاف . العنصر الأساسي في هذه المسرحية فكرة أن «الثقافة» تقف في وجه شيء يرفض أن يلين ، وهذه فكرة «الطبيعة» في المسرحيات السابقة . وفي هذه الكوميديا يجد المؤلف كذلك أغلب المزايا الأساسية في النظرة المأساوية لدى شكسبير . فهو يرى أن الكوميديا والمأساة تجتمعان في الأساس على شكل التناقضات بين عنفوان الحياة الموجود في «ارادة» العالم وبين التركيب العنيد في «الصور» التي يقدمها الناس عن ذلك العالم ، فالتناقضات والانقسام بين الآخرين مما يؤدي إلى الضحك من أمور تقدمها هذه المسرحية مثل : التظاهر ، الثقة الزائفة ، إخطاق الرؤية ، المبالغة في أنماط اللغة والسلوك والرغبة في «تجاوز» الاضطراب المادي في العالم . فالحرب الدائرة بين الإغريق وطروادة ، وهي مجال هذه المسرحية ، لا تسمح للناس بالانفلات من القيم والظروف التي فرضتها الحرب ، فلا يسعهم بالتالي سوى الخضوع لتلك القيم والتفتيس بالضحك والبحث عن المثيرات العاطفية . هذا الانحسار في «الطبيعة» يفسر ظلال المعاني الجنسية في الكثير من لغة المسرحية ، عن طريق الثورية والصور البلاغية التي كانت مألوفا لدى جمهور المسرح في العصر الاليزابيثي وبدايات القرن السابع عشر في إنجلترا .

الفصل السادس من هذا الكتاب يدور حول (الدنمارك وأميرها) . . . صياغة العنوان وحدها تدل على الموقف النقدي لدى المؤلف الذي يحافظ عليه في فصول الكتاب جميعا، وهي أن المأساة الشكسبيرية، والمسرحيات عموما، يجب أن ينظر إليها من خلال وجود البطل في مجال اجتماعي - نفسي، وليس النظر إليه كمجرد فرد في العالم. مسرحية هاملت تصنع مع «مسرحيات المشاكل»، ومثل تلك المسرحيات تكون إحدى مشاكل هاملت إخفاق البعض في النظر إليها ككل واحد شامل، إذ يرون أنها تدور حول هاملت أو حول أمير الدنمارك وليس عن الدنمارك التي أميرها هاملت. هنا هو الفرق الجوهرى بين نظرة المؤلف وبين نظرة غيره من النقاد والجمهور على السواء، تلك النظرة التي تقود إلى موقف «عاطفي» مبالغ فيه، أو موقف «تشخيصي تحليلي» مبالغ فيه كذلك. يرى المؤلف أن مسرحية هاملت حتى في غياب أمير الدنمارك تبقى مسرحية من الطراز الأول. ولكن الخيال الذي خلق محيط السينيور يعادل في الأهمية خلق الشخصية التي يعدها مجمع السينيور، وهنا جوهر المأساة: التماسك الاجتماعي - النفسي في النظرة المأساوية لدى شكسبير في هذه المسرحية، التي يعدها غالبية النقاد والجمهور من أعظم أعمال شكسبير. فالتنظر إلى هاملت في محيط السينيور ضروري مثل النظر إلى عطيل في محيط البندقية، ففي هذا المجال وحده يمكننا «التعاطف مع فرد بعينه، أو وجدته ثقافة بعينها، ما لبثت أن أوقعت في شركها».

القيم الاجتماعية السائدة في السينيور تتصف بالنفعية، والعملية، والوصولية السياسية والتجسسية، وقيام الإنسان باستغلال الإنسان ضد الإنسان، الملك هو مركز التحريك في هذه المسرحية، يلعب بالشخصيات كما يحرك قطع الشطرنج. وهاملت يلعب في مواجهة الملك، ويرفض إطاعة قواعد اللعبة وبخاصة في رفضه التصرف بشكل «مقبول» في محيط السينيور، لأن «الحياة المقعمة بالحركة والنشاط» ترفض الانصياع إلى «القيم المقبولة» وتحاول «تطويعها» باتجاه «الطبيعة». والواقع أن «القيم» الشائعة في مجمع السينيور هي «لا قيم» لدى أناس يمكن وصفهم بعبارة التوراة: «أعداء النور» بمعنى أعداء «الطبيعة» وفي مسرحية هاملت تجد الصراع بين «قوى الحياة المقعمة بالنشاط» وبين «لا قيم أعداء النور» على أكمل وجه، وخير من يمثل أعداء النور هؤلاء، كل على طريقته، شخصيات الملك كلوديوس، الوزير بولونيوس، وجيرثود أم هاملت ذاتها. هؤلاء «شرايع» اجتماعية - نفسية في محيط مجمع السينيور. ثم يذهب المؤلف في تفصيلات حول هذه الشخصيات الثلاث في تمثيلها موقف أعداء النور، وفي موقف هاملت ضد كل واحد منهم خلال المسرحية، ولكن شكسبير لا يقدم هذه الشخصيات بشكل تجعلنا نبنى شعورا بالعداء ضدهم؛ بل انه يحبس «لا تعاطفه» معهم، ويقدمهم على أنهم أناس عاديون يعيشون طبقا لقيم مقبولة في مجتمعهم الذي تمثله قلعة السينيور. وحتى زواج جيرثود المبكر، بعد وفاة والد هاملت، من الملك كلوديوس، عم هاملت، لا يقودنا شكسبير إلى اعتباره «جريمة» ،

لأن الجريمة الوحيدة التي تجمع أعداء النور الثلاثة كونهم يساهمون دون احتجاج في اتباع قيم اجتماعية هي في الأساس على النقيض من متطلبات الوعي الطبيعي لدى الإنسان . فهي بهذا المعنى جريمة عدم القدرة على الرؤية ، وجريمة عدم الإدراك ، المتمثلة في إخضاع إنسانيتهم إلى أرض ياب ، تعتمد فيها إمكانية الحياة ، ويكون أي عنصر حياة يحرك خامل الجذور مدعاة للفرح ، سواء كان هذا العنصر في ذواتهم أو في ذوات الآخرين .

شخصية هاملت نفسه تحملنا على التفكير في أفعاله على مستوى مزدوج . ففي كل فعل نجد أنفسنا نقيمه بشكل ، ثم نمود لتقييمه بشكل ثان . وفي أثناء ذلك نزداد فهما ووعيا بهذه الشخصية دون أن نسقط في الاضطراب . ففي أول ظهور له في المسرحية نتقبل حزنه على وفاة والده وصدمة بزواج أمه العاجل على أنهما من المظاهر الأصيلة في شخصيته ، ولكننا لا نلبث أن نفهم ذلك على أنه نوع من الكشف عن الذات يتطلب دورا دفاعيا عن الفراغ الداخلي الذي يحس به . ومثل ذلك شعورنا تجاه مزاحه في مواضع شتى من المسرحية . ولكن انصياحه الأخير والدخول إلى السينور يشكل موقفا في غاية الإلزام ، ربما كان أكثر المواقف إلزاما في مآسي شكسبير جميعاً .

الفصل السابع يحلل مسرحية «الملك لير وفسلفة الربيع» . هنا يجد المؤلف أن هذه المسرحية تختلف عن الخمس السابقات في كون تلك يمكن وصفها بالمسرحيات المأساوية «الشتائية» . ففي عطيل ، كريولانس ، صاب بصاع ، ترويلس وكريسيدا ، وهاملت يكون تدفق نسخ الحياة الجديد حضورا مخفيا ، يقلق الأرض المتجمدة تحت أقدام القانون العتيق . أما في الكوميديا الاحتفالية فإن الأزمات تقابل وتعايش ، كما لا يفعل أبطال المآسي . هنا قد تشبك الأنظمة ، وتزايد الضغوط ، ولكنها تجد منفسا بشكل خلاق يتوسط الطبيعة . وتحدث مصالحة يتم فيها قبول واستيعاب قوى العنفران ، وتستمر القوى التي تغذى إرادة العالم دون أن تعيقها تصلبات القانون . وتقوم عناصر الغموض والمحاولة تجاه غير المفهوم بنقل القوى المحركة إلى عالم «الثقافة» الذي يجد ، مثل عالم «الطبيعة» ، ان يوسعه فسح المجال أمام ولادة الربيع . أما في المسرحيات الخمس الشتائية فإن الأمر يختلف . هنا لا يطل الربيع بحرية كما يفعل في الانفلات الكوميدي - الاحتفالي . فالبرش «المتمدنون» في المآسي الخمس قد فقدوا ما يميز عنفوان الحياة ، الذي إذا ما ظهر لهم ، أحاطوا به وحاصروه لأنهم قد تعودوا العيش بمعزل عنه . فقوى «الطبيعة» لا يحتملها حكم «القانون» وعنفران الحياة «متوحش» تجاه أذهانهم «المتمدنة» . وهذا يعني أنه يشكل خطرا عليهم ، يقود إلى سقوطهم . فقد تعود الذهن «المتمدن» على الجهل بوجود تلك القوى ، كما في مجتمع البندقية أو طروادة ، أو على اتخاذ موقف عدائي تجاهها ، كما في مجتمع روما أو فيينا أو السينور . ويتخذ الشتاء صورة العجز الذي قد حجره «القانون» فيخترق الربيع الذي يريد أن يطل في اجتماع عطيل مع خذمدونة ، كريولا نس مع فرجيليا ، كلوديو مع جوليت ، ترويلوس مع كريسيدا ، وهاملت مع أوفيليا .

أما مسرحية الملك لير فهي تختلف عن تلك جميعا . فهي تنظر نظرة شمولية إلى القانون البشري وليس إلى «قانون» مجتمع بعينه . فنحن لا نجد في هذه المسرحية «قانون» المجتمع القديم في بريطانيا، كما رأينا قوانين روما أو البندقية أو السينور . وشخصية الملك هي شخصية الإنسان الاجتماعي عموما، وبهذا المعنى فإننا أمام مسرحية موضوعها «العالم» والإنسان المتمدد عموما، وعلاقته بالعالم الطبيعية عموما كذلك . والمسرحية تلخص العالم المأساوي بشكل شامل، وتقدم نظرة حول النظام البشري في علاقاته المتشابكة مع أنظمة اجتماعية محددة، وبهذا المعنى فإن مسرحية الملك لير ترتبط بالتفكير المأساوي في مسرحيات شكسبير الأخرى . يرى الملك نفسه أنه صاحب الطبيعة ومالكها، ومانح القوانين القوي . وهو بهذه «الثقافة» لا يعرف ليوثة أو مصالحة، لذلك فهو يحكم بالنفي على صغرى بناته كورديليا، لأنها خرجت على «طبيعة القانون» كما يفهمه الملك . ولأن لير يملك قوة الثقافة فإنه يعاني كذلك من نواحي الضعف المأساوية فيها، وهذه ستقوده حتما إلى الصدمة التي تحطم القانون لتعيد خلقه من جديد . يبدأ الملك هذه المسرحية ويده خارطة مملكته يريد تقسيمها بين بناته الثلاث . وإذا كان يكون تحجر قانون الثقافة لديه سببا في الانحدار نحو هاوية الجنون، وسط عناصر الطبيعة المتمثلة في العاصفة الشتائية القاسية، تبدأ رحلة معاكسة لانقاذ الملك والثقافة، وذلك بولادة الربيع في شخص كورديليا، صغرى بنات الملك . فيعد أن انقاد تحجر الثقافة في شخص الملك إلى الكلام المعمول والنفاد الاجتماعي لدى وجونوريل، البنتين الأكبر من كورديليا، يتقهقر الملك نحو صدمة المأساة، ليدرك وسط اشتدادها أن كورديليا وحدها هي المخلصة، بناتها من «الثقافة» المتعارف عليها في البلاط، وهي وحدها التي ستكون في النهاية منقذ الإنسان الاجتماعي وثقافته من متحجرات الثقافة المورثة المنغلقة بوجه التجدد ونسخ الربيع . ولكن الوصول إلى ذلك الربيع كان محفوظاً بالمآسي وخيبات الأمل، وكانت قسوة الشتاء هي التي جعلت ميلاد الربيع أغلى وأجمل .

الفصل الثامن والأخير في هذا الكتاب عنوانه (أغاني أبولو ودايونيسوس) . . أبولو إله الشعر، ودايونيسوس إله الربيع والخصب والاحتفال والأنشيد والفصل . بهذا المعنى يستعرض الصفة الغنائية في الشعر الذي كتبت به مسرحيات شكسبير التي يبحثها الكتاب . وربما كانت هذه الصفة تستعصى على النقل إلى اللغة العربية، وتقتصر عن إيصال الجمال والغنائية التي تتوهج بها لغة شكسبير في الأصل . ففي مسرحية أنطوني و كليوباترا ثمة روائع من الغنائية اللفظية، ربما كان أقربها مثلا وصف السفينة التي كانت كليوباترا تستخدمها لملاقاة عشيقها أنطوني . وفي مسرحية لا تشبه هذه، مثل ماكبث، نجد غنائية لفظية ورؤيا رومانسية رائعة، سواء في مناجاة ماكبث أو مناجاة ليدي ماكبث نفسها بعد تحريضها على قتل الملك الضيف . ومشهد «الشرقة» في روميو وجوليت ليس غير واحد من روائع الرؤي الرومانسية والغنائية التي تتدفق علوية في مسرحيات شكسبير . وفي حلم ليلة صيف نجد مثل هذه الغنائية

والروح الرومانسية في شعر «يهر الأنقاض» حسب تعبير المؤلف، الذي يرفض وصف هذا النوع من الشعر باللجوء إلى تعبيرات الاكروباتيك اللفظي، ويرى أنه في توصيله معاني الحب وصور الجمال ومباهج الطبيعة يفوق رومانسية الرومانسين الكبار من وردزورث والتابسين. يرى المؤلف أن الصفة الغنائية في ماكبث يمكن ربطها بأغاني أبولو من حيث سمو اللغة ورفعة العواطف الانسانية في شتى حالاتها، كما يمكن ربط الصفة الغنائية في أنطوني وكليوباترا بأغاني داينيسوس من حيث احتفالها بالجسد والحب والشبق. فحيث تكون ماكبث مسرحية يسرى في تضاعفها الشتاء، نجد الربيع يسهم في أرجاء انطوني وكليوباترا، غناء ولونا وترفا وشبابا.

الدراسة النقدية التي يقدمها هذا الكتاب لها أهمية خاصة لأسباب شتى. فهي أولاً نتاج فكر «محترف» شكسبير دراسة وتدريساً، ويعرف كل من مارس التدريس الجامعي أن الأستاذ تظهر له أثناء المحاضرات نواح من الموضوعات التي يحاضر فيها لم تخطر بذهنه أثناء التحضير أو إعادة النظر في ما درس من نصوص ونقد حولها. ومما يساعد ذلك المناقشة مع المتلقي لهذه المحاضرة، وهم طلبة جامعة كمبردج، وعمل المؤلف كمدير للدراسات العليا في الجامعة المذكورة. والأهمية الثانية أن المؤلف لا يحس بضرورة قبول الآراء النقدية من عمالقة النقد الذين أسسوا مدارسه في مطالع القرن، بل إنه يأخذ تلك الآراء بالمناقشة المليقة بالاحترام لعمل الماهرين، دون أن يصيبه غرور أثناء تلك العملية. وثمة ناحية ثالثة، وهي أن الكتاب يحمّد منهجاً «نفسياً - اجتماعياً» في النظر إلى مجموعة من المسرحيات واعتقد شخصياً أن التوفيق كان حليفه في اتباع هذا المنهج، وربط عدداً من المسرحيات بخيوط تعود في النتيجة إلى ذهن محلل واع ترفده موهبة شكسبير العظمى. قد يتساءل القارئ إن كان شكسبير يفكر بسقراط أو غيره من الفلاسفة أثناء الكتابة. . . ولكن شكسبير الذي كان يعرف «قليلاً من اللاتينية، وأقل من ذلك من الإغريقية» استطاع أن يفيد في كتاب نورث الذي ترجم بلوتارك أكثر مما يستطيع غيره أن يفيد من مكتبة المتحف البريطاني برمتها، حسب قول اليوت، وهنا روعة الموهبة.

الكتاب الثاني عنوانه «التمثال The Living Monument» ويحمل عنواناً فرعياً كذلك: شكسبير والمسرح في عصره Shakespeare and the Theatre of His Time مؤلفة الكتاب الأستاذة ميوريل براد بروك M.C. Bradbrook، أستاذة الأدب الإنجليزي في جامعة كمبردج كذلك، ورئيسة أقدم كليات البنات في تلك الجامعة وهي كلية جيرتون Girton (وتلفظ بالكاف المعجمة وليس بالجيم). لقد حضرت الأستاذة برادبروك أستاذة زائرة إلى قسم اللغة الإنجليزية وآدابها بجامعة الكويت في شتاء ١٩٧٠ لمدة أسبوعين، فتركت علينا نحن الأساتذة قبل الطلبة أثراً لا ينسى. هذه السيدة هي (التمثال الوقور) لكل معرفة أكاديمية تتعلق بالأدب الإنجليزي. عرفت مشاهير الأدباء الإنجليز عن كتب. تحدثك عن ت. س. اليوت فحمس كأنه ثالثكما في الحديث، تحدثك عن الروائي الأشهر اي. ام. فورستر وأيامه

الأخيرة في كلية الملك King's College فحس كأنك ترى مؤلف (رحلة إلى الهند) و (هواردزاند) ينظر اليكما نظرات تحمل السنا المخاي من مطالع القرن العشرين. تجلس إلى جوارك في عشاء على «المائدة العالية» في كليتها فحس كان الملكة فكتوريا على وشك الدخول إلى بهو المطعم، والكل يتعلق بكل كلمة تنطق بها المضيفة الوقور. والكل يتعلق، لأنني لا أدري إلى الآن كيف تمت عملية السمع لدى، وهي تجلس إلى جوارك تماماً، هذه السيدة صاحبة أهدأ صوت سمعته في حياتي، ولكن كل جملة تنطق بها، بل كل كلمة، موزونة محدودة، وبالتالي مسموعة وكل جملة تسمعها من الآنسة برادبروك (وأحسب أنها تحطت عتبات الستين المقدسة) هي خلاصة قراءات طويلة دقيقة ومحكمات مسؤولة وافقة. فالأحكام التي تصدرها في الدراسات الأدبية هي الأحكام التي يجب أن تبدأ منها أنت أيها الأجنبي، يا دارس الأدب الإنجليزي. مرة دار الحديث عن المجلدات الضخمة التي تصدرها جامعة أكسفورد بعنوان (تاريخ الأدب الإنجليزي) وكان الحديث يومها عن جزء السنوات ١٨١٥ - ١٨٣٢ وهي فترة الرومانسية الكبرى. كتاب يريو على ٤٣٠ صفحة من المتن مع ٢٠٠ صفحة من المراجع، من تأليف إيان جاك الأستاذ بكلية بمبروك بكمبردج كذلك، وأذكر أنني تعذبت كثيراً في قراءته. جملتان صغيرتان من برادبروك: «كتاب قد يخيب الآمال. كان ينتظر غير هذا من المؤلف». وبعد ذلك سمعت من نقاد آخرين ما يبرر هذا الحكم، ولا أدري لماذا شعرت أنا بقليل من الارتياح.

صدر كتاب (التمثال الحي) عام ١٩٧٦ كذلك، بمناسبة مرور ٤٠٠ عام على تأسيس (المسرح) وهو أول مسرح محترف دائم في لندن، وربما في أوروبا، أسسه جيمس بريج في منطقة شودر دتش (خندق الساحل) على الضفة اليسرى من التيمز، خارج حدود «المدينة» القديمة وخارج حدود البلدية من الناحية الإدارية، بريج هو زميل شكسبير في أيام نشاطه التمثيلي، وقد عملا معاً مدة طويلة في أيام الملكة إليزابيث (توفيت عام ١٦٠٣) وفي أيام الملك جيمس الأول (١٦٠٣ - ٢٥) حتى وفاة شكسبير عام ١٦١٦، وقد عاش بريج بضع سنوات بعد وفاة زميله العظيم، والكتاب بالدرجة الأولى أكاديمي تاريخي، ومرجع أساسي لكل من يريد دراسة المسرح والنشاط المسرحي في إنجلترا في عهده الذهبي في أواخر القرن السادس عشر وأوائل القرن السابع عشر حتى غاب المسرح والتمثيل عن الحياة الاجتماعية في إنجلترا خلال فترة الكومنولث (النظام شبه الجمهوري) حيث غابت الملكية عن إنجلترا بقيام البرلمان باعدام الملك تشارلز الأول عام ١٦٤٩ وتسليم البيوريتان (المتحابلة أو المصلحون المتطهرون) زمام الحكم بزعامة أولفر كرومويل حتى عام ١٦٦٠. وفي هذا التاريخ عادت الملكية بعودة تشارلز الثاني ابن الملك المقتول، وكان في الثلاثين من عمره، بعد أن قضى والحاشية الملكية سنوات طويلة في فرنسا، ولكن الحياة الاجتماعية في إنجلترا كانت قد تغيرت تغيراً جذرياً. فقد أحرقت الكثير من المسارح أو هدمت لأن البيوريتان كانوا ضد «اللغو» ومنه التمثيل والموسيقى. لذلك صار

المسرح في فترة عودة الملكية مسألة تاريخية، ما كان يمكن لها أن تتكرر، بغياب أعظم كتاب المسرح، وبغياب «المزاج» الخاص في المجتمع الذي كان المسرح بالنسبة إليه ضرورة حياتية. لقد غاب المسرح عن الحياة البريطانية بالشكل المعروف في عصر شكسبير الذهبي، ولم يرجع بشكل جاد مؤثر إلا في القرن العشرين، رغم ظهور عدد من كتاب المسرح والمسارح في قرنين ونصف من الزمان بعد غياب شكسبير.

ولأن هذا الكتاب تاريخي اجتماعي بالدرجة الأولى فهو يستعرض ظهور المسرح وتطوره في لندن من ١٥٧٦ حتى هدم مسرح الجلوب Globe الثاني، خليفة مسرح بريج، وذلك في يوم الاثنين المصادف ١٥ نيسان (أبريل) ١٦٤٤ وبذلك ينتهي العهد الذهبي في مسارح لندن، العهد الذي استمر أكثر من ستين سنة، والناحية التاريخية في الكتاب تستند إلى أعداد هائلة من الوثائق تتراوح بين مصاريق الحفلات الملكية، وانطباعات زوار أجنبية حضروا إلى لندن في مناسبات عديدة وسجلوا ملاحظاتهم عن المسارح والمسرحيات، أو تركوا تخطيطات تصور أبنية المسارح أو داخلها. . نزولا إلى وصولات خدمات تصريف المياه أثناء بعض العروض المسرحية والكتاب إلى جانب التحليل والمقارنة واستقراء الأحداث من سياسية أو اجتماعية، يقدم للقارئ تخطيطات لمدينة لندن في تلك العهود تبين مواقع المسارح المختلفة، كما يقدم جدولاً باسماء تلك المسارح وأسماء مؤسسيها وتاريخ التأسيس والهدم أو الحريق أو الغلق بسبب انتشار الطاعون إلى غير ذلك من التفاصيل التي يجدها القارئ متناوله يده بلمحة عين، فتكون خير معين على الدراسة والتقصي. هنا بالإضافة إلى صور وتخطيطات عن بعض المسارح أو الممثلين، بما في ذلك صورة نادرة للملكة آن زوجة الملك جيمس الأول التي قامت بدور «الزنجية» في مسرحية بن جونسون التكرية قناعية السواد عام ١٦٠٥.

وأهمية «المسرح» أنه شهد نشوء وتطور مسرحيات شكسبير الأولى، كما شهد نشوء وتطور مسرحيات معاصره التي كانت تتوجه نحو الجمهور (لأن مسرحيات القصور والمناسبات الخاصة كانت تقدم في «مسارح القصور» أو «المسارح الخاصة»). كانت فرقة شكسبير التمثيلية (رجال لورد هنردن) قد اتخذت مركزها في (المسرح) منذ عام ١٥٩٤ (وشكسبير في الثلاثين من العمر) حتى عام ١٥٩٨. وكان مسرح بريج هذا مثالا يحتذى في ما شيد بعده من مسارح في مدينة لندن. لذلك فإن دراسة مسرح بريج وتطوره تعطي الدارس عمقا «مكانيًا» و «اجتماعيًا» في دراسة النصوص الأدبية التي ازدهرت في عصر المسرح الذهبي في إنجلترا. وهذا الحديث يقودنا إلى (أنواع) المسارح في لندن في ذلك العهد فتقدم المؤلفه جدولاً يحصر أهم تلك المسارح بين ١٥٥٧ - ١٦٤٢. يمكن تصنيف تلك المسارح إلى أربعة أصناف:



١ - مسارح باحة الخان Inn-Yard Theatres ويرجع أقدم هذه إلى حدود عام ١٥٥٧ وهو مسرح (رأس الثور) الذي أسسه جون برين ومثلت فيه فرقة (رجال لستر) و (رجال وستر) و (رجال الملك آن) وقد بقي قائما حتى عام ١٦٠٨ . ويلاحظ أن هذا النوع المبكر من المسارح يحمل أسماء (الخانات) أو الفنادق، وهذه، حتى الوقت الحاضر في المدن الصغيرة في إنجلترا بخاصة، تحمل أسماء الحيوان، مثل: الأسد الأحمر، الثور، الثور الأحمر، المتوحش الجميل . . وفي كمبردج اليوم فندق ممتاز اسمه (فندق الدب الأزرق). كانت المسرحيات تقدم في باحة الخان أو الفندق، وهي مكشوفة في العادة، وكان الممثلون و فرقة التسلية ينتقلون من مكان إلى آخر طلبا للرزق وحسب المناسبات.

٢ - مسارح الحلبة Arena Theatres وهذه تشمل المسارح التي صممت بهدف تقديم مسرحيات المخترفين، تتوسطها حلبة يجري فيها التمثيل على غرار المسارح الرومانية القديمة . وأول هذه المسارح وأهمها هو (المسرح) الذي أسسه جيمس بربج كما سبق القول، وقد مثلت فيه عدد من الفرق بما فيها فرقة شكسبير، وقد بقي المسرح قائما حتى عام ١٥٩٨، حيث هدم واستعملت اختشابه لتشييد مسرح الجلوب الأول عام ١٥٩٩، الذي أقامه بربج ومشاركوه، ويلاحظ أن هذه المسارح المحترقة تحمل أسماء الاحتراف المسرحي كذلك مثل، الستارة، الحظ، الأمل، الكرة الأرضية، ولم يرد من أسماء غير هذه سوى «طائر التم» Swan التي يترجمها البعض خطأ «البجعة»، وكذلك مسرح باسم الزهر، كانت هذه المسارح مكشوفة، مثل مسارح باحات الفنادق، وهي «شعبية» بالمعنى الواسع وتبدأ أسعار الدخول من (بني واحد)، وهي أصغر عملة) وبوسع الأثرياء شراء مقعد غالي الثمن يكون على خشبة المسرح عادة، وهذا يعطي الحق للفني أن يعلق على الممثلين تعليقات مسجلة في الغالب. ومن هنا يبدأ قذف البيض والفاكهة الفاسدة على تمثيلية رديئة.

٣ - المسارح الخاصة: وهذه مسارح مسقوفة ويكون الدخول إليها لمن يقدر على دفع الثمن الغالي، وبخاصة بعد ١٦٠٠، وهي في العادة مراكز الفرق التمثيلية ومساحتها، هذه المسارح الخاصة كانت ملحقة بالكنايس الكبرى حيث تكون الفرق المسرحية مكونة من (أولاد الجوقة) وهم الأحداث الذين يقومون بالترانيم الدينية في الأساس في جوقة الكنيسة. هذه المسارح تحمل أسماء مثل (القديس بولس) و (الكنهة السود) و (الكنهة البيض).

٤ - المسارح الملكية: وهذه تكون عادة في القصور الملكية أو (قاعات الولائم) حيث يطلب القصر حضور فرقة تمثيلية لتقديم عروض خاصة في مناسبات خاصة. وقد بدأت هذا التقليد الملكية إليزابيث في عام ١٥٨١.

يضم هذا الكتاب ٢٥٧ صفحة من القطع الكبير، تنوعها ثلاثة أقسام في أربعة عشر فصلا. يدرس القسم الأول في ستة فصول (النواحي الاجتماعية في المسرح) ويدرس القسم الثاني في سبعة

فصول (مسرحيات شكسبير في عصر جيمس الأول) بينما يتكون القسم الثالث (التمثيل في عصر تشارلز) من فصل واحد حول التمثيلية التنكرية (أي القناعية) والتمثيلية الرعوية.

يدور القسم الأول حول مكانة المسرح في المجتمع في النصف الثاني من القرن السادس عشر في لندن بخاصة، ويتابع التطور الذي طرأ على المسرح نتيجة لتطور المجتمع السريع في عهد الملكة اليزابيث الأولى (١٥٥٨ - ١٦٠٣) الذي شهد النمو السريع في الطبقة الوسطى في المجتمع الانجليزي، كما شهد الانتصار الكبير الذي حققه الأسطول البريطاني عام ١٥٨٨، بقيادة الطبقة الوسطى المتنامية على الأسطول الإسباني (الأرمادا) الذي كان أكبر خطر يهدد بريطانيا، فصارت بريطانيا منذ ذلك الانتصار سيدة البحار. ثم تستمر فصول هذا القسم بملاحقة التطور الذي نتج عن ذلك أصاب الأدب المسرحي في أواخر عهد الملكة اليزابيث، حتى اتخذ أشكالاً أشد وثوقاً في عهد جيمس الأول إلى أن اعتزل شكسبير المسرح عام ١٦١٣، قبل وفاته بثلاث سنوات، وبعد أن أنجز مسرحية العاصفة. لقد ساعدت الصور الاجتماعية التي تكونت عند المسرحيين عن حياة البلاد، في تكوين نظرية اجتماعية. كما ساعدت صور الحياة في لندن بشتى أشكالها في تغذية المسرحيات التاريخية المبكرة لدى شكسبير، فكانت تلك المسرحيات بالنسبة لتاريخ إنجلترا بمثابة (التمثال الحي) ومن هنا عنوان الكتاب. لقد استطاع شكسبير أن يقدم صوراً حية عن حياة لندن وحياة البلاط، لا تقوى على تقديمها كتب التاريخ أو الوثائق. فمثلاً مسرحية هنري الرابع جزئياً، تجعل القارئ والمشهد ينسى أن هذه مسرحية تاريخية، إذ أنه يؤخذ بتصرفات شخصيات مثل فولستاف والأمير هال (هنري) الذي سيصبح هنري الخامس، كما يؤخذ بصور الحياة (السفلى) في الخمارات وبيوت الدعارة، والمشاكسات اللائقة في أحياء لندن، بحيث تغدو المسرحية شاهداً حياً على «مجتمع» يتحرك ويتطور بما فيه من «بشر» يتصرفون وكأنهم معاصرون. ولا يبقى من «الحدث» التاريخي أو «الخبر» عن المعارك إلا هيكل خارجي، وبعد غياب شكسبير تسلم بن جونسون هذه المهمة في تقديم صور حية عن الحياة والمجتمع في لندن التي عرف.

في القسم الثاني نجد دراسته تدور حول التأثير والتأثير بين مسرحيات بن جونسون التي ألفها للبلاط وبين مسرحيات شكسبير التي ألفها للجمهور. وتتخذ هذه الدراسة ملاحقة رد الفعل لدى شكسبير، الذي وجد بن جونسون يكتب للبلاط مسرحيات «أدبية» في كثير من الشعر المصنوع والحذقة، على أمل الوصول إلى قلوب عليّة القوم من المتأدبين وحواشي البلاط. ولكن شكسبير عمد إلى إدخال العناصر الرومانسية في مسرحياته مثل جمجمة ولا طحن، كما تهواه، الليلة الثانية عشرة، ما انتهى علي خير فهو خير.

أما القسم الثالث فيدرس التطور الذي آلت اليه مسرحيات البلاط في شكل (القناعية) والمسرحية (الرعية) بما فيهما من بذخ وبهرجة.

المقرب التاريخي الاجتماعي إذن هو الصفة التي تميز هذه الدراسة الأكاديمية عن المسرح بين المؤلف والمتلقي طيلة فترة تزيد على ستين سنة. لقد بدأت «مواقع المسرح» التي سبقت مسرح جيمس بريج عام ١٥٧٦ كمواضع تسلية، صراع دبية، قتال دبكة، ألعاب أكروباتيك، وتمثيليات لاهية حتى عند استنادها إلى قصص التوراة. ولكن بظهور «المسرح» أصبح «الشاعر» مكلفاً بالكتابة له والتمثيل فيه، تحت رعاية لورد أو ارل أو كبير من الحاشية أو الملكة ذاتها. وكان شكسبير أول وأهم شاعر كتب للمسرح، ولمدة طويلة بحيث كان تطور المسرح والجمهور يسير بنفس الخطوات. لقد شجعت هذه الظاهرة بروز عدد من المسارح: بنيت ووجدت كتابها على غرار المسرح - شكسبير، حتى أصبحت ذات عدد ملحوظ في نهاية القرن السادس عشر. وكان الملاحظ وجود جماعتين من الممثلين وكتابهم ومسارحهم، يتنافسون مع بعضهم على مستويات شتى. وحتى في ذلك الوقت المبكر كان ثمة اتجاهان في المسرح: الأول «أدبي» والثاني «شعبي» وقد كتب للأخير أن يمسك زمام التطور السريع مع تطور المجتمع. وكان من جراء ذلك أن انحسرت النزعة «الأدبية» بانحسار بن جونسون (الذي كان يصغر شكسبير بشماني سنوات) فصار يهتم بالشعر والنظريات وتأليف القناعيات للبلاط وصفوة المتعلمين. ولكن مسرح «الشعب» كان الأكثر نجاحاً وتطوراً. وكانت إحدى النتائج العرضية لنجاح المسرح الشعبي وكثرة المسارح والفرق المسرحية أن صار المسرحيون ينقلون عن بعضهم ويتعلمون من بعضهم أو يشتركون في الكتابة مع بعضهم، ولم يشذ عن ذلك حتى شكسبير نفسه، فقد ساهم مع فليتشر مثلاً في تأليف مسرحية، كما ساهم مع غيره ولم يكن ينظر إلى هذه الحقيقة كأنها نقیصة أو مدعاة لوم.

تري الأستاذة براد بروك أن تاريخ المسرح في إنجلترا حتى عودة الملكية عام ١٦٦٠ يمكن قسمته إلى مقدمة وخمسة فصول:

المقدمة: وتشمل الفترة التي سبقت ظهور مسرح بريج، حيث كانت المسرحيات تقدم في أهباء البيوتات الكبرى، يؤلفها شبان جامعون أو بعض رجال الكنيسة أو القانون، وكانت هذه المسرحيات ذات طابع جرىء في الغالب، كما كان بعضها يقدم في احتفالات الصيف وفي الهواء الطلق، تساهم فيها الجمعيات المهنية في المدن وكان الملك أو الملكة يفاجئ المحتفلين بالحضور مما يضفي على المناسبة أهمية خاصة.

الفصل الأول (١٥٧٥ - ٨٨) أي من ظهور (المسرح) حتى ظهور (الجامعيين) من كريستوفر ماركو ورهطه من الشعراء. هنا بدأت المسرحيات الشعبية على (المسرح) كما ظهرت مسارح (أولاد الجوقة) من الأولاد المنشدين في التراتيل الدينية في المدارس الملحقة بالكنائس الكبرى.

الفصل الثاني (١٥٨٨ - ٩٩) ويمتد من ظهور جماعة مارلو الذين طوروا المسرح بالاتجاه الادبي، حيث بنأوا بالاعتماد على قصص الرومانسية والفروسية والخيال، كما اعتمدوا على شعر ادموند سبنس. وفي أواخر المدة كان شكسبير أهم كاتب مسرحي نشيط، يعمل وسط تقليد في الكتابة ترسخت دعائمه وكثر المتمنون إليه مما دعا السلطان إلى اتخاذ تدابير لتحديد مجالات العاملين في المسرح عن طريق حصر الفرق والمسارح بشكل قانوني.

الفصل الثالث (١٦٠٠ - ٤٣) ويمتد هذا العصر من بناء مسرح الجلوب الأول حتى اعتزال شكسبير، والاحتفالات بزواج الأميرة اليزابيث ابنة الملك الكبرى. وقد ظهرت في هذا العصر كذلك (فرق الأولاد) التي صارت تنافس فرق الرجال لفترة قصيرة. وتشهد هذه الفترة أهم أعمال شكسبير المأساوية التي تشكل عصره الذهبي. كما شهدت الفترة كذلك أعمال مارسبون، تورنور، ويستر، تشايمن. وفي هذه الفترة صارت الدراما نوعاً من الشعر قائماً بذاته يستوعب روح العصر ومشاكله الدينية والسياسية. وبسط الملك جناحه على الممثلين فظهرت فرقة (رجال الملك) واتخذت موقعها المتميز في الصراع السياسي الذي بدأ ينشب، وانتهى بالغاء الملكية كنظام في الحكم البريطاني عام ١٦٤٩.

الفصل الرابع (١٦١٣ - ٢٥) يشمل الفترة بعد اعتزال شكسبير إلى وفاة الملك جيمس الأول عام ١٦٢٥ وظهور موجة من وباء الطاعون مما دعا إلى إغلاق المسارح لفترة ليست بالقصيرة. وفي هذا العهد برز بن جونسون، ولو من بعيد، في عالم المسرح المتأدب المتحلق، كما برزت الكوميديا بما فيها من ظرف وحلقات شعرية كان أبرز شعرائها فليشر ومدلتون، فصارت الدراما تغازل أذواق الخاصة في الطبقات العليا من اهل المدن.

الفصل الخامس (١٦٢٥ - ٤٢) وهو أطول الفصول ويشمل القسم الأكبر من حكم الملك تشارلز الأول. في هذا العهد صار المسرح يتعد عن الأذواق الشعبية من جهة، ويبالغ في البهرجة والبذخ في العروض من جهة أخرى، وكان الكتاب يقدمون للمسرح نتاجاً تبدو عليه آثار شكسبير، حتى في أعمال بن جونسون وفورد وشيرلي.

أهم هذه الفصول هو الفصل الثالث الذي شهد عصر شكسبير الذهبي وتطور مسرحياته في (مسرح) بريج. ولكن بريج حصل على مسرح (الكهنة السود) عام ١٦٠٨ إضافة إلى مسرح (الجلوب) الذي كان خليفة (المسرح) الذي هدم عام ١٥٩٨. وهذا يعني ان فرقة بريج التي تضم شكسبير (رجال الملك بعد ١٦٠٣) صارت تمثل في (الجلوب) المكشوف وفي (الكهنة السود) المسقوف في نفس الفترة. وبصورة تدريجية صارت المسرحيات تتطور لتتناسب المسارح المسقوفة، وبهذا المعنى فإن المسرح المعاصر تطور عن مسرح (الكهنة السود) وليس عن (المسرح) وخطيته (الجلوب).

يتحدث الفصل الثاني من الكتاب عن (الرابعة الثلاثية بين الممثلين والجمهور والمؤلفين). ترى المؤلفة أن الأبنية المختلفة للمسارح في أول عهدها إضافة إلى التركيب الاجتماعي للناس جعل الجمهور قسماً من التمثيل. وكانت هذه العلاقة المتبادلة بين الجمهور والممثلين مقبولة في العروض المسرحية، ومتطورة مع تطور المجتمع والمسرح. ففي أوائل عهد الملكة إليزابيث كانت الكنيسة تستخدم مرة للاحتفال بزواج وتستعمل في الأسبوع التالي مسرحاً للمثلين وبدأت الحانات تقدم عروضاً للمبارزة بالسيف والترس عام ١٥٦٥، وهذا يتطلب وجود جمهور من المتفرجين بالطبع. وفي (نوادي الحمامين) كانت تقدم عروضاً مسرحية في عيد الميلاد، تحمل أحياناً إشارات سياسية. والعلاقة المهمة التي تربط الممثلين بالجمهور كانت تظهر عندما يبدأ التمثيل في مهاجمة عدو مشترك، وبخاصة في مجال السياسة (إسبانيا بالدرجة الأولى). كان إطلاق النكات من الممثلين يلقي تجاوباً سريعاً من الجمهور، رغم أنه كان يؤدي إلى مشاكل وتشابك بالأيدي أحياناً، مما يضع الممثلين في وضع حرج كمسبب للشغب، وعندما تظهر الملكة في أحد العروض كان الممثلون والجمهور يشتركون في تقديم الولاء للعرش سواء في التمثيل أو في تعليقات المشاهدين. أما من ناحية المؤلف المسرحي، فقد كانت المسألة تعاونية واشتركا في التأليف، وأحياناً اشتركا بين المؤلفين والممثلين أنفسهم، تشير السجلات الأولى للمسرحيات المؤلفة في عهد إليزابيث أن اسم المؤلف لم يكن يظهر في (النسخة المطبوعة) من المسرحية، وأن أغلب المسرحيات كانت تبقى حبيسة الدائرة والاداء الشفوي، وربما يفسر ذلك أن مسرحيات شكسبير لم يظهر الاهتمام بجمعها وضبطها إلا بعد وفاته بسبع سنين. وهذا يفسر كذلك أن تسميات (تاريخية، كوميدية، مأساة) لم تظهر في وصف المسرحيات إلا في وقت متأخر من العصر الاليزابيثي. وربما كان شكسبير أول من أعطى الصفة التاريخية للمسرحية المتكاملة فناً، وذلك في بداياته التاريخية كما هو معروف. وكانت صفة (المأساة) تطلق على المسرحية التي تدور حول الموت أو تقدم صورة عن موت البطل. أما «الكوميديا» فقد بدأت بشكل «تعريض» أو تعليقات ساخرة، ثم تطورت بأسلوب أكثر حساسية حتى غدت موضوعات للتحليل الاجتماعي ومرة للعلاقات الاجتماعية. وفي حدود عام ١٦٠٠ تلاشت المسرحية التاريخية وبرز دور (أولاد الهيكل) وهم أولاد الجوقة في الكنائس، واشتهرت المسرحيات التي صاروا يقدمونها في المسارح الخاصة المسقوفة لجمهور خاص. وهنا بدأ دور المسارح الخاصة يتزايد بتوجه بن جونسون، ولكن الجمهور الخاص كان «غير اجتماعي» في تصرفاته تجاه المسرحية، مما جعل الكوميديا تركز على موضوعات المدنية وعوالمها الخاصة بكثير من النقد والتجريح. وقد أدى ذلك في النهاية إلى انحسار «مسرح الشارع» وظهور بديله في «قاعة القصور» المترفة الباذخة التي تتوجه إلى جمهور الخاصة.

مسرحيات شكسبير التاريخية وبنية المجموع التيودوري هو موضوع الفصل الثالث (آل تيودور ١٤٨٥ - ١٦٠٣) الذي يؤكد على عصر الملكة اليزابيث الأولى (١٥٥٨ - ١٦٠٣). ترى المؤلفة أن المسرح من أكثر الفنون التي تصور البنية الاجتماعية، ومن هنا جاءت الرابطة الثلاثية بين المؤلف والممثل والمُشاهد، وترى كذلك أن التشابك في هذه البنية ضروري لتطور المسرح. لذلك فإن الدراما الشكسبيرية قد اتخذت شكلها من نشاط الممثل الشعبي ومن الآمال الاجتماعية التي حققتها تلك المسرحيات. لقد نمت تلك المسرحيات في فترة من التطور السريع في المجتمع واللغة، وتشير القصائد القصصية التي ألّفها شكسبير أن لغته ما كانت لتتطور بالشكل الذي اتخذته في (الفنانيات) مثلاً، لو أنه لم يتجه إلى الكتابة المسرحية والتمثيل المسرحي، الأمر الذي انعكس على التطور الكبير في لغة (الفنانيات) وجعلها تتميز عن لغة الشعراء المعاصرين، بالرغم من أنه لم يكن من رهط (الجامعين)، لقد تطورت الدراما في أواخر عهد اليزابيث في قواها الأدبية بسبب ازدياد التخصص في الكتابة المسرحية لمسارح لندن. وكان هذا التطور الأدبي واللغوي كذلك، وكانت مشاركة الجمهور واستجابته دليلاً على هذا التطور. وربما كانت «المسرحية ضمن المسرحية» في هاملت خير دليل على وعي المؤلف المسرحي بفتح على المستوى الاجتماعي والتخصصي واللغوي. هذا الوضع المسرحي الاجتماعي اللغوي ليس له شبيه في أوروبا في ذلك العصر إلا في إسبانيا، كما نجد لدى معاصر شكسبير (لوه دي فيغا). ان التأكيد على (المنزلة) و «الدرجة» واللباقة في التصرف وهي موضوعات «قناعية القصور» تقف على النقيض من سيرة اللغة وتدفعها في الدراما الشكسبيرية، التي تصور التطور السريع في المجتمع المعاصر.

الفصل الرابع يتناول بالبحث هذا (التغير الاجتماعي وتطور قناعات القصور عند (بن جونسون) تقول المؤلفة ان (القناعية) ترجع جذورها الى قصص الرومانسية، بما فيها من خيال جامع ومغامرات الفروسية. ورغم ان القناعية، تقوم على التمثيل فانها ليست بديلاً عن المسرحية، رغم أن القناعية تجمع بين الممثلين والجمهور في الاحتفال بضيف الشرف: الملك أو اللورد. . ولكن المسرحية قد تطورت على المسرح الشعبي لتجلب مساهمة الجمهور في التمثيل أمراً متعلزاً بعد أن أوجد تطورها الأدبي والفني نوعاً من البعد بين المسرح والجمهور، جعل المسرحية بالتالي تختلف عن الاحتفالات والمهرجانات. وقد شجع على ذلك الملوك ورعاة المسرح من النبلاء وأمثالهم. بدأ جونسون في تأليف القناعات بشكل نشيط في عهد الملك جيمس الأول الذي كان يقرض الشعر ويشجع الأدباء، جعل القناعات تطفح بالإشارات إلى الآداب القديمة وهي مسائل في متناول الحاشية، فكانت القناعية تقدم عرضاً باذخاً لعالم الأغريق والرومان. ولكن بعد ١٦٠٩ بدأ جونسون يخفف من تلك الإشارات إلى الآداب القديمة، مستعاضاً عنها بالقصص الشعبية والحكايات الرومانسية. ولأن القناعية شاعت في أواسط عهد جيمس بخاصة فلاننا نجدها حتى في أعمال شكسبير، مثل القناعية في مسرحية العاصفة The Tempest آخر مسرحياته، التي قدمت في البلاط بمناسبة زواج أبنه الملك جيمس الأميرة اليزابيث. ولكن القناعية

أخذت بالاضمحلال في عهد تشارلز الأول وخصوصاً لأنها كانت تكلف البلاط كثيراً من المال وتسبب مشاكل للحكومة والملك بالذات. وفي عام ١٦١٦ قرر البلاط صرف أعطية صغيرة للشاعر مما حدا ببعضهم إلى ترك الكتابة للمسرح ومحاولة الالتحاق بخدمة البلاط والتخلي عن القناعية التي تعتمد روحها على «الرسم والتجارة».

الفصل الخامس يدور حول (جونسون وصورة لندن في عهد جيمس) في هذا الفصل تحدثنا المؤلفة عن ظهور «كوميديا المدينة» وهذه نمط من الكوميديا تتخذ من مبادئ المدينة موضوعاً للسخرية والهجاء. ومن أشهر كتاب هذه الفترة مدلتون، هيود، وبن جونسون نفسه، إضافة إلى مارستون وديكر الذين ظهرت أهم أعمالهم بين ١٥٩٩، ١٦١٦ عام وفاة شكسبير واعتزال بن جونسون لمدة عقد من الزمان. والملاحظ أن شكسبير لم يتناول هذا النوع من الكتابة إلا في بعض الشخصيات مثل شخصية المرابي (شايلوك) في تاجر البندقية. في العقد الأخير من القرن السادس عشر ظهر في لندن «عالم سفلي» كانت بعض أسباب ظهوره ازدهار الطبقة الوسطى وغناها بعد انتصار (الأرمادا) عام ١٥٨٨.

هنا ظهرت نماذج المحتالين واللصوص والبقايا ودور اللهو الليلي بأنواعها. وقد وجد كتاب المسرح نماذج في هذا العالم السفلي تصلح للهجاء والسخرية من ضياع القيم، وقد شاعت في هذا العصر كذلك كتب الفكاهة الرخيصة والقصص المأجنة، وبدأت لغة عوام لندن (كوكتي) تظهر في المسرحيات الكوميدية في هذا العصر، التي لم تنس الهجاء السياسي الذي كثيراً ما أوقع المؤلفين في مشاكل مع السلطة. وكانت «كوميديا المدينة» ترجع أحياناً إلى (أخلاقيات) العصور الوسطى التي تهاجم الطوائف البشيرة الخبيثة مثل الجشع والكذب. . ولكن ظهورها في هذه الفترة يعود إلى التلاقح بين المسارح الخاصة والعامة، وفي الرغبة في إرضاء جمهور متنوع، ولكنه غير عدائي في موقفه مما تقدم الكوميديا من هجاء لاذع يصدق على نواحي السوء لدى البشر في كل زمان ومكان.

الفصل السادس يبحث عن (تنوع المسارح وشرائها في لندن في عهد جيمس). فقد بدأت المسارح في التنوع في بدايات القرن السابع عشر مما دعا إلى ظهور تنوع مشابه لدى الشعراء وعلاقاتهم مع الجمهور والممثلين. فقد تخصص بعض الشعراء بنوع من الكتابة المسرحية دون غيره، بينما حاول آخرون اتخاذ أكثر من اتجاه جرياً مع تنوع جمهور المشاهدين. وفي هذا العصر بدأ الشاعر يتخذ موقفه الفردي وبدأت شخصيته المستقلة بالظهور. وقد بدأت الفرق المسرحية تسيطر على أكثر من مسرح واحد، كما صارت (فرق الأولاد) أكثر بروزاً في مسارح لندن. ورغم أن أغلب المسرحيات في هذا العصر لم تنتشر بشكل مطبوع، فقد ادعى توماس هيود أنه ساهم في ٢٢٠ مسرحية في هذه الفترة، وهذا يدلنا على سعة النشاط المسرحي في لندن في أوائل القرن السابع عشر. وترى الكتب التي تؤرخ

لهذه الفترة ان الجمهور اذا لم تعجبه مسرحية بعينها كان يضح بالصفير ويطلب من الممثلين أن يقدموا غيرها، فان لم يفعلوا انهال الجمهور عليهم بالبيض والجوز والفاكهة . أما المؤلفون المهمون في هذه الفترة مثل شكسبير وبن جونسون، فقد امتنع الأول عن تأليف القناعيات، ولكنه صار يجاري الزمن في التأليف وعينه على الملك جيمس، بينما تفرّد بن جونسون بالقناعيات للقصود الملكية.

ويبقى شكسبير سيد الموقف الأدبي والمسرحي في هذه الفترة كما كان في الفترة السابقة ورغم أن «لغة» شكسبير هي خير شاهد على العصر لكنها ليست حيصة العصر نفسه، لأنها تعانق جميع العصور. في المسرحيات شكسبير يجتمع الماضي مع الحاضر . . الماضي الحاضر أبداً.

بعد هذه الفصول الستة التي تشكل القسم الأول من الكتاب نأتي إلى القسم الثاني بفصوله السبعة التي تتناول (شكسبير في عهد جيمس) والفصول بالدرجة الأولى تحلل المسرحيات التي ألفها شكسبير في ذلك العصر وتستقرئ منها روح العصر.

ففي أول فصول هذا القسم، الفصل السابع، نجد تحليلاً لمسرحية ماكبث كمشهد يتسامى ليلبغ منزلة الشعر. هكذا ننظر المؤفة إلى المسرحية، أكثر من كونها مسرحية تحمل التاريخ القديم إلى الجمهور المعاصر. لقد شهد شكسبير دخول جيمس الأول إلى مدينة لندن يوم التويج ١٦٠٤/٣/١٥ كما شهد «مؤامرة البارود» الفاشلة يوم ١٦٠٥/١١/٥ التي كانت تريد الاطاحة بالملك. كان المشهد الأول بالغ الجمال قدر ما كان المشهد الثاني بالغ القبح. هذان المشهدان يتعكسان في مسرحية ماكبث قدر ما تنعكس في المسرحية اهتمامات الملك بالسحر والغيبيات. لقد صور شكسبير مؤامرة قتل الملك ابشع تصوير في مقتل (دنكان) في المسرحية. هذا علاوة على ان المسرحية تشير بطرف غير خفي إلى الصراعات الدينية والسياسية في تلك الفترة. وتحاول المؤلفة في هذا التحليل ان تجعل المسرحية كشعر يجب ان يحس ويربط مع روح العصر.

الفصل الثامن الملك لير ومملكة البهاليل والمتسولين King Lear and the Kingdom of Fools and Beggars يربط بين هذه المسرحية وبين ماكبث، في كون الأخيرة تصور قوي الليل تنغصب تاجاً، بينما الأولى تصور تلك القوى تقكك أوصال ذلك التاج. وترى المؤلفة أن الملك لير مسرحية لكل العصور وليس لعصر دون غيره. ففي مقابل معسول الكلام ألقى الملك البهلول بذرة ثمينة من يده، وأثناء العاصفة الهوجاء يطلق عاصفة كلام كذلك، ويرفض أن ينظر إلى نفسه إلا على أنه ملك . . ملك البهاليل . يرى بعض النقاد أن الملك لير تعكس عصر شكسبير في انجلترا حيث كان الصراع بين القديم والجديد على أشده، بينما يراها الآخرون على أنها تعكس أيام جيمس نفسه، ولكن المؤلفة لا تقطع برأي. فقد كان جيمس يؤمن بنظرية التفويض الإلهي للملك، مما يوجب على الرعية إطاعته بشكل أعمى، وهو ما نجده في تصرفات لير، ولكن لير ينقاد إلى معسول الكلام ويفرط بأجزاء مملكته، مما



يجعلنا نظن أن المسرحية تشكل نوعاً من التحذير للملك جيمس في وجوب استكمال الوحدة في المملكة، وهو سبب نزوله من عرش اسكتلندا في الأساس «ليجمع الناجين» نفاق المقرين إلى الملك، ولغة القناعيات في قصر جيمس تشبه كلام ريغن وجونوريل اللتين خدعتا الملك لير بالكلام وتسببتا في انهيار مملكته.

الفصل التاسع . . (صور الحب والحرب في مسرحيات عطيل، كريولانس، أنطوني و كليوباترا)  
يلدرس الناحية الاجتماعية في هذه المآسي من حيث وقوفها في مواجهة العلاقة بين مختلف المؤلفين المسرحيين أو العلاقة بين مختلف المؤلفين المسرحيين أو العلاقة بين أنواع الجمهور في أذهان أولئك المؤلفين عطيل (الأسود) يقدم لأول مرة بطلاً مأساوياً يحظى باعجاب الجمهور وإشفاقه على وضعه المأساوي في آن معاً. وقبل تقديم (المغربي) الأسود كانت المسرحيات تقدم (التركي) الأسود على أنه أسود القلب. ولكن عطيل قلب الموازين، إلى درجة أن الملكة آن نفسها، زوجة الملك جيمس، قامت بدور (فتاة النيجر) السوداء في قناعة السواد التي قدمت في البلاط بعد عطيل بأسابيع قليلة. ولا يخفى ما أحدثه ذلك من تغير في الموقف «الاجتماعي» لدى الجمهور. و «الأحداث» في المسرحية مثل إيقاف الحملة العسكرية التي قادها عطيل بعد بدئها بقليل، تعكس تدخل السياسة في شؤون الحرب، حتى في تلك الأيام. وبهذا تكون المسرحية «تعليقاً على ناحية اجتماعية معاصرة»، والاهم من ذلك أن المسرحية قدمت بعد الغنائيات، ونجدها تحمل في تضاعفها صوراً شرعية رائعة عن الحب بين عطيل و دزد مونة، إضافة إلى صور الحرب والبطولة مما لا يخفق في الاستحواذ على عواطف الجمهور، رغم أن الملك لم يكن يعنيه شيء من ذلك. وفي كريولانس دعوة للجمهور للانضمام إلى الاعداء ومدى إمكان تبرير ذلك اجتماعياً، ولم تكن المسرحية سياسية بقدر ما كانت استجابة من شكسبير لضغوط المؤلفين والجمهور معا في طلب ذلك النوع من المسرحيات. ورغم أن تشايمن وجونسون بمواقفهما السياسية الأدبية كانا أقرب إلى قلب الملك، فإن شكسبير ما كان ليرشحه الملك إلى عضوية الأكاديمية التي أراد تأسيسها، حتى لو عاش الشاعر الأكبر إلى ذلك التاريخ، ومسرحية أنطوني و كليوباترا تشبه سابقتها في تقدم موضوع الجدل السياسي في إطار من الحب اللاهب بين البطل الروماني والعاشقة المصرية. ففي اجتماعهما ينتصر الحب على السياسة في شخص قيصر. موت أنطوني يؤدي بالعاشقة أن تختار «ميتة رومانية»، تختارها كما يختارها البطل الروماني، ونسجل بذلك انتصاراً على «ربة الحظ» المتقلبة، لأنها تسجل «ثبات» على الحب على هيئة بطولية، يشيد (التمثال الحي) للملكة العاشقة شعراً يحتفل بالحب والجمال والجسد نادر الوجود خارج حلود الغنائيات في شعر تلك الفترة.

الفصل العاشر يدرس (المدخل الى الرومانسية في مسرحيتي بير كلينس وسيمبلين). في المسرحية الأولى يستند شكسبير إلى قصص الخيال والمغامرات البعيدة في عالم الإغريق القديم وعلاقاته بشواطئ البحر المتوسط، مثل الغنائيات تتصل هذه المسرحية «بعالم آخر» بعيد، ينتقل الجمهور فيه على أجنحة الخيال التي تحوكلها لغة شعرية عذبة وقصص خيال تعود بالذهن إلى عالم القرون الوسطى. لقد بقيت هذه المسرحية «شعبية» حتى في عهد عودة الملكية، بعد انقطاع الجمهور عن المسرح سنين طويلة. أما المسرحية الثانية فتقوم على «حكاية غرامية» لا يحدها زمان، ويقوم بدور البطل فيها أحد «الأولاد» وهنا ظاهرة تطور في «علاقة» المسارح ببعضها والممثلين ببعضهم. وهي مسرحية مليعة بالقصص والأحداث، التي يجري بعضها في مقاطعة (ويلز)، كل ذلك في أسلوب يقصد «الامتاع» وإثارة «الدهشة» والإعجاب.

هذه الصفات تجعل المسرحية مفيدة لدى «القراءة» كذلك، لتوفير «جو الغزل» في «مجتمعات» صغيرة من الساهرين.

يدرس الفصل الحادي عشر الشكل المفتوح في مسرحية حكاية الشتاء Open Forms in The Winter's Tale فكما في مسرحية سيمبلين، تعتمد هذه المسرحية على حكايات الرومانسية المغرقة في الخيال، وتأخذ القصة من إحدى رومانسيات جرين: انتصار الزمن، رغم أن جرين كان أول من هاجم شكسبير في بداياته في هذه المسرحية تكون الملكة ضحية تهمة باطلة، وهذا موضوع مألوف في الرومانسية، ولكن الزمن يحل المشكلة في النهاية، والزمن هنا تمثله الجوقة، ويقسم المسرحية إلى قسمين: تكون الحركة في القسم الأول من القصر إلى الريف، ومن منزلة الملوك إلى منزلة الرعاة وتكون الحركة في القسم الثاني عكس ذلك. في القسم الأول توجد تهمة، يقبها نفي وموت، وفي القسم الثاني يكون اكتشاف الخطأ قائدا إلى انبعاث الحق المظلوم. مثل هذا الموضوع يعجب أذواق الخاصة والعامة معا، ويمكن أن يقدم في عهود شتى. وربما كان شكسبير في هذا الأسلوب قد اختار عامدا ان يقدم الغرائب في البناء المسرحي مع احترام الوحدات الثلاث: الزمان - المكان - الحدث، قلب الأسلوب المتعارف عليه في الرومانسية إلى نقيضه.

الفصل الثاني عشر يدرس العاصفة، آخر مسرحيات شكسبير. وهذه كذلك تغاير المتعارف عليه في الرومانسية، حيث تكون حياة الشخصيات رهينة أعمالهم، وتكون المغامرات مليعة بالتنوع والتشابك. ولكن في العاصفة لا يحدث شيء سوى «المقابلة». فالبحث عن جماعة الفرد يكفي لاستعادة المجتمع. والشخصيات «توجد» دونما حاجة إلى «فعل». و «المكان» في الرومانسية تقدمه «الجزيرة العجيبة» في مسرحية العاصفة، «جنة عدن» الخيال، التي تستند في الواقع إلى مغامرة فعلية حدثت في ذلك العهد، واثبت فيها سفن بريطانية ذاهبة إلى المستوطنات الأمريكية.

الفصل الثالث عشر والأخير في هذا القسم الثاني يدور حول شكسبير بوصفه مشاركا في التأليف في بعض المسرحيات Shakespear as Collaborator ولأن التأليف المسرحي يرتبط بفن التمثيل ، فهو بطبيعته عمل مشاركة . تستعرض المؤلفة اثنتين من المسرحيات التي قيل إن شكسبير ساهم فيها : الأولى حكم الملك ادوارد الثالث وهي مشكوك في أمرها ، والثانية القريان النيلان ، وتذكر صفحة العنوان أنها من عمل فليتش وشكسبير . ترى المؤلفة ان المسرحية الثانية ربما ساهم فيها شكسبير في فترة انتشار الطاعون ، وربما قدمت في وقت متأخر على المسرح . ولأن الجمهور في القرن السابع عشر كان يحب التنوع فلم يكن ثمة من بأس أن يظهر اسمان مشهوران في تأليف مسرحية . ولأن المسرحيات المشتركة أقل أهمية مما في الفوليو الأول ، تبقى تلك مسألة مناقشة أكاديمية .

القسم الثالث يفصله الوحيد يتحدث عن القناعية والرعية ، وهما صنفان من الفعاليات التمثيلية شاعتا في عهد تشارلز الأول بعد غياب عمالقة المسرح في العهد السابق ، ومع بداية الهجوم على المسرح لدى شيوع الأفكار البيوتانية عن «الله الجماهيري» . كانت هذه من احتفالات القصور التي كان آخرها في ١٦٤٠/١/٢١ حيث رقص الملك تشارلز مع الملكة . ولكن مساح المدينة كان قد أزيل أغلبها في هذا العهد ، وأغلقت نهائيا في ١٦٤٢ ، وكان آخر بناء بقي منها هو بناء (الجلوب) الثاني ، الذي هدم في ١٦٤٤/٤/١٥ «لفرض إجراء إصلاحات في غرفة» .

وهكذا انتهت سبعة عقود مزهرة من عمر المسرح الانجليزي .

أحسب أن هذا الكتاب يجب أن يكون في متناول دارس المسرح الانجليزي على الدوام . فبالإضافة الى التواريخ المهمة والخارطة التاريخية لمواضع المسارح في مدينة لندن في ذلك العصر ، يجد الدارس إحاطات حيوية في دراسة تسع من أهم مسرحيات شكسبير ، هي ربيع إنتاجه المسرحي . والمقرب التاريخي الاجتماعي في دراسة هذه العقود السبعة من تاريخ المسرح الانجليزي تعطينا صورة عن حياة الانسان - الفنان في شخص شكسبير . أما دراسة التمثيلات التي سبقت ورافقت وأعقبت الفترة الشكسبيرية فانها تزيد من شعور المرء كما كان شكسبير يتميز عن معاصريه جميعا ، وكم كان فنانا بارزا في عصره يرتفع عن غيره ممن قدم للمسرح مادة ترفدها معرفة «الجامعين» الكثيرة التي لا تسندها موهبة بنفس الحجم ، ولكن شكسبير الموهبة كان رجلا لعصره مثلما كان رجلا لجميع العصور .



# شكسبير والسينما

تأليف : س. يوتكيفتش  
ترجمة . د. نديم معلا محمد  
العدد ٢٣ - ٢٤ عن الحياة السينمائية - دمشق



صفوا ملوكنا في مخيلاتكم بجميل الكلام

واقضوا آثارهم

واهملوا أحداث السنين

عبر عتمة الزمن

واتحدوا بشجاعة

في ساعة واحدة

وليم شكسبير «هري الخامس»

ثمة طريقتان لتناول تراجيديا التاريخ . . . تقوم الطريقة الأولى ، على قناعة مؤداها ، أن التاريخ يمكن إدراكه وتفهمه وأنه يؤدي مهمته الموضوعية ، في الاتجاه المحدد سلفا ، أنه عقلاني ومنطقي ، وفي أضعف الأحوال ، يمكن تفسيره . التراجيدي في ثمنه ، ثمن التقدم ، الذي يجب أن تدفعه البشرية . ولكن ثمة طريقة ثالثة ، للاحساس بتراجيدية التاريخ . .

التاريخ قوة بنائية ، كالبرد والأعاصير ، كالحياة أو الموت .

الخلد يحفر الأرض . ولكنه لا يظهر للعيان أبدا . تولد أجيال لا متناهية من الخلد . تحفر في باطن الأرض ، ممرات في كل الاتجاهات ، ثم تطمر من جديد ، للخلد أيضا أحلامه . لقد تولدت لديه ، من زمن بعيد ، أو هام ، بأنه مبدع موجود في كل زمان ومكان ، وإن الأرض والسماء والنجوم ، قد خلقت من أجله ، وأن هناك إله الخلد الذي خلقه ووعده بالخلود .

إلا أن الخلد ، يدرك أحيانا ، أنه مجرد خلد ، وأن الأرض والسماء والنجوم لم تخلق من أجله . عندها يتألم ويبدأ بالاحساس والتفكير . ولكن ألمه هنا ، ومعاناته وتفكيره ، لا تغير مصيره كخلد .

عندما يستمر في حفر الأرض ، التي سرعان ما تطمر ، عندها فقط يعي الخلد ، ويدرك تراجيديته

...

يسو لي أن الطريقة الثانية ، طريقة إدراك تراجيدية التاريخ ، أكثر ملاءمة لشكسبير . ليس للفترة التي كتب فيها هاملت ، أو الملك لير ، وإنما لجميع مراحل حياته - من البداية إلى النهاية - إلى المسرحيات التاريخية «ريتشارد الثالث» والعاصفة أيضا .

هذه هي ، الرؤيا المتشائمة ، للتاريخ ، التي يطرحها يان كوت ، في تضاعيف كتابه عن شكسبير . يحاول الناقد البولوني ، أن يحشر في هذا الكتاب ، مسرحيات الكاتب الانكليزي بعامه ، والتاريخية منها بخاصة .

صورة النص مقتبسة، كما هو معروف من حوار لهاملت. وقد استخدم ماركس، هذه الاستعارة، لأغراض مناقضة تماماً- من حيث الفكرة - لما ذهب إليه يان كوت.

«خلد التاريخ» عند ماركس، يقوم بعمل غير ملاحظ، ولكنه مفيد، إنه يفرق الأرض، لبننة المستقبل، وقد انطلق الناقد السوفيتي، ١. آنيكست من الفهم الماركسي للتاريخ، ليوضح بحق خصائص جوهر، إبداع شكسبير.

«لقد كان أهم شيء بالنسبة للدراما، تلك النظرة الجديدة، إلى الحياة والانسان، الذي أكد على النزعة الإنسانية، لقد خضعت حياة الإنسان العصور الوسطى، لقوانين وأعراف المجتمع الأفطاعي.

سيطرت على الجميع فكرة الإله، الذي يحدد مسار الحياة. وكل محاولة للخروج على هذه الفكرة، كانت تلقى العقاب، عبرت الدراما عن هذا الفهم، لحياة العصور الوسطى. ولد التحرر من الاقطاعية، مفاهيم جديدة، أكدت أن الانسان هو الذي يصنع نفسه، دون تدخل القوى الغيبية.

من هنا الخلاف الأساسي، بين العصور الوسطى، وعصر النهضة، حول جوهر الدراما.

في دراما العصور الوسطى، الإنسان ليس حراً. أما في دراما عصر النهضة، فكل يختار طريقه في الحياة، ويتحمل المسؤولية، أمام الله وقبل كل شيء، أمام نفسه، مسؤولية الوصول إلى السعادة، والرضا الأخلاقي، في الطريق الذي اختاره، أم لم يختره.

شعبية الفن الدرامي، في عصر النهضة، أقوى شعبية من مسرح العصور الوسطى، وذلك لأنه ينهض على فكرة الإنسان الحر، في حين أن المثل الأعلى لدراما العصور الوسطى، هو الإنسان الذي يخضع لقوانين وأخلاقيات، تأتيه من الأعلى. . . . ومع تنامي الوعي القوي، ازداد الاهتمام بالماضي فظهرت مسرحيات من تاريخ إنكلترا - هذا الجنس الذي عمل شكسبير الكثير من أجل تطويره».

أن ظهور مسرحيات شكسبير التاريخية، على الشاشة، في نهاية الحرب العالمية الثانية، مثل «الملك هنري الخامس» إخراج لورانس أوليفيه (لعب دور البطولة أيضاً) كان حدثاً غير عادي، ليس في عالم السينما فحسب، بل أنه اكتسب معنى اجتماعياً سياسياً.

لقد أصبح هذا الفيلم، علامة بارزة ومرحلة جديدة في الشكسبيريات السينمائية. إلى درجة أنه يمكننا القول إنه كان فتحاً حقيقياً لعالم شكسبير، بالنسبة لملايين المشاهدين. ولذلك، ومن هذا المنطلق، ومن البدهي. أن أبداً أنا أيضاً دراستي من «هنري الخامس» إلا أن أسئلة مربكة تولد: كيف حدث أن أفضل فيلم شكسبيري في تلك المرحلة (علماً بأن بعض النقاد السينمائيين يرون فيه مثلاً يصعب



التفوق عليه، كان من صنع سينمائي غير محترف، بل إنه ليس مخرجاً وإنما ممثل مسرحي، عرف واشتهر، كأفضل من أدى الأدوار الشكسبيرية على خشبة؟ لماذا أختيرت مسرحية هنري الخامس بالذات وهي ليست أكثر مسرحيات شكسبير التاريخية، شعبية ولماذا أكتسبت تلك الشهرة الواسعة؟

لقد حاولت الاجابة عن السؤال الأول، في مقدمة الكتاب، حيث قدمت السمات العامة، لتلاقي الثقافتين المسرحية والسينمائية. لذلك ليس ثمة ما يثير الدهشة. في كون من يعبر عن هذا التلاقي، هو الفنان المسرحي المشهور، والذي من الواضح أنه كان يحلم، منذ زمن بعيد، ليس بدور البطولة فحسب، وإنما بالإخراج السينمائي.

أما السؤال الثاني، فيطلب نظرة خاصة، والجواب عنه، لا يمكن أن يتم، في معزل عن التحليل، ولو الموجز، للمسرحية والظروف التاريخية، التي ولد فيها الحلم.

حدث البروفسور، ماروزوف، في تقديمه «لهنري الخامس» خصائص هذه المسرحية التاريخية، على النحو التالي:

«يحمل النقاد الشكسبيرون، ومؤرخو الأدب الإنكليزي» إلى مقارنة «هنري الخامس» مع مسرحية «الفرس» لإسخيلوس. وفي الواقع فإنهما متشابهتان كثيراً، من حيث، أنهما تملنان نشيداً احتفالياً للنصر، يأخذ شكلاً درامياً...»

في عصر شكسبير، اعتبرت معركة أزنيكو أعظم حدث في التاريخ الإنكليزي، تماماً كبطلها - هنري الخامس - الذي اعتبر أيضاً أعظم ملك إنكليزي. إنهم يقارنون أهمية حملة، هذا الأخير، على فرنسا - بالنسبة للإنكليز - بالحملة الصليبية - بالنسبة لأوروبا - كانت مدمرة لكنها أثرت في نهوض الوعي القومي.

وبالفعل لنحاول أن نتذكر، الأحداث التاريخية، التي استقاهها شكسبير، من تاريخيات هولنشييد. ورت هنري الخامس العرض عن أبيه في عام ١٤١٣، قاطعاً كل صلة مع ماضيه العاصف، وشبابه الماضي، وصداقته مع السير جون فالستاف (كانت هذه الصداقة موضوعاً لهنري الرابع).

مدفوعاً برغبة أعلاء شأن وطنه، فكر الملك الجديد، بإعداد حملة على فرنسا بدعوى - يبدو السبب الحقيقي مثيراً للشك إذا نظرنا إليه من وجهة نظر اليوم - إقرار الحقوق الشرعية للملوك الإنكليز، في وراثة العرش.

طلب هنري الخامس، من المالك كارل السادس، الذي لم يكن في كامل قواه العقلية، والذي

كان يحكم فرنسا في ذلك الوقت ، العرش مضافاً إليه ، يد الأميرة كاترينا ، وثلاثة ملايين وستمائة ألف فرنك كباثة .

ورفض الفرنسيون ، هذه المطالب غير العادلة ، لاسيما وأنهم أحسوا أنه ليس هناك ما يوجب الموافقة ، فهم يمتلكون جيشاً يوفر لهم الحماية الجيدة ، ويفوق من حيث العدد ، الجيش الإنكليزي ، ست مرات على الأقل .

كاد طموح هنري الخامس ، أن ينكسر في البداية ، عندما اكتشفت مؤامرة دبرها أناس مقربون منه . تَزَعَّم المؤامرة كامبريدج ، اللورد سكروپ ، والسير توماس غراي . والسبب ليس نتيجة للإعدامات الفرنسية . كما صور ذلك شكسبير ، وإنما لأسباب محض داخلية . كانت المؤامرة مقدمة مهدت لحرب الورود الحمر والبيض ، التي كانت النزاعات ، على وراثة العرش . سببها الأساسي .

سيطر الملك ، على الوضع بسرعة ، على الرغم من صلة القرى التي تربطه بالمتآمرين ، الذين قدمهم للمحكمة . وأعدمهم في ساوثهامبتون .

أصبح الآن ممكناً البدء بالحملة . ففي آب (أغسطس) عام ١٤١٥ وقف الأسطول الإنكليزي - المؤلف من ألف وخمسمائة سفينة ، عليها ستة آلاف فارس وثلاثة وعشرون ألفاً من أمهر الرماة ، بالإضافة إلى الآلاف من جنود المشاة والهندسة - بمحاذاة الشواطئ الفرنسية ، بعد مقاومة قصيرة - سقط هارفلر ، لكن مع هذا ، حل الشقاء بالانكليز . فقد كاد الطاعون يقضي على نصف الجيش . بالإضافة إلى أن الفرنسيين ، هاجموا بعض النقاط في العمق ، واستطاعوا سحق عناصر الحراسة كلها . ولكن هنري استمر في القتال ، تحت المطر ، على رأس أثني عشر ألف مقاتل وجرت الواقعة الكبرى ، في أزيكور .

ألقي الفرنسيون في أرض المعركة ، بجيش قوامه ، خمسون ألفاً ومجهز تجهيزاً جيداً كما أنه يضم أربعة عشر ألفاً من الفرسان المختارين بعناية . كل شيء كان يشير إلى هزيمة محققة ستلحق بهنري ، ولكنه . بتكتيكه الماهر ، وشجاعته الشخصية ، صنع معجزة .

أخذ الفرور بالفرنسيين فهابوا بتفوقهم ودفعتهم ثقتهم العمياء إلى الاحتفال قبل بدء المعركة ، بالنصر . فكان أن سحقوا . وعندما بدأ الاشتباك بالأيدي ، حيث استعملت العصي والمطارق والسيوف ، سيطر الهلع على الفرنسيين ، فاستسلم الآلاف دون قتال ، فاجأت بعض الفرق الاحتياطية الفرنسية ، الإنكليز ، في العمق ، ولكن هنري أسرع فاتخذ قراراً مخيفاً ، أمر بقتل الأسرى كلهم ، فكانت النتيجة أن قتل أكثر من عشرة آلاف فرنسي ، وأسر حاكم أورليان ومعه ألف وخمسمائة فارس .

أما خسائر الإنكليز، فقد كانت ضئيلة لا تكاد لا تذكر، لكنها تجاوزت الرقم الذي ذكره شكسبير (٢٥) قتيلًا.

عزل الملك الفرنسي كارل، بينما عاد هنري إلى بلاده، حيث استقبلته البلاد استقبالا لا مثيل له. وأعلن عيد القديس كريستين، عيداً قومياً، تخليداً لمعركة أرتيكور. وكما يقول المؤرخون: حكم هنري الخامس فرنسا بشجاعة وحكمة طيلة عامين. توفي في الواحد والثلاثين من آب عام ١٤٢٠. وهو لم يتجاوز الخامسة والثلاثين. على أساس هذه الوقائع التاريخية، كتبت مسرحية «انتصارات هنري الخامس الشهيرة» التي استخدمها شكسبير تماماً، كما استخدم تاريخيات هوليشيد، بيد أن شكسبير أضاف الكثير، وإذا كان الكاتب قد أبقى على الهيكل التاريخي الأساسي، فإنه في الوقت نفسه، لونه بألوان شكسبيرية بحتة. في المسرحية شخصيات من «هنري الرابع» كبستول ولیم وباردول - أصحاب السير جون فالستاف - الذين شاركوا هذا الأخير ذكرياته، على الأقل، تلك التي لها علاقة بموته.

من الطبيعي أن هذه الزمرة، من المحتالين - التي لم يستطع أثنان منهما الحفاظ على حياتهما في المسرحية، لأنهما سيشفقان نتيجة تورطهما في الجريمة - ما كانت لتمثل ذلك الشعب الإنكليزي، الذي اعتمد هنري الخامس على وطنيته. ولذلك أدخلت شخصيات لها انتماءات لقوميات مختلفة كالإيرلنديين والاسكتلنديين، الأمر الذي يؤكد على وحدة الأمة. قدم قصر الملك الفرنسي، مادة لشكسبير، ليصوغ منها مشاهد مضحكة، يمكن أن تقف على المستوى نفسه، مع أفضل كوميدياته.

تستطيع أن تصور الآن، كيف غرق جمهور مسرح «غلوريوس» في الضحك وهو يسمع درس اللغة الإنكليزية، الذي تلقاه مربية الأميرة كاترين، أعطت كثرة الجناس، والكلمات البديعة، الحوار بعداً خاصاً، حيث سخر من المثقفين والمتعلمين الفرنسيين، أضف إلى ذلك أن أعراف هنري بالحب لكاترين، بدأ بعبارات خليقة، بأن تنطق بها شفاه «بيتروشيو» لا أن تصدر عن ملك، إلا أن هذه العبارات، تقدم الملك، كبطل شعبي بسيط:

ولو استطعت منحرفاً، وأنا أعب وأفقر

أو أعطى ظهر جواد بقفزة واحدة

وأنا بكامل سلاحي

أتمنى ولو لمرة واحدة

- أرجو المعذرة إذ أمدح نفسي -

أن ألقى بنفسي في مخدع الزوجية

أو أن أساق إلى عراك بالأيدي

في سبيل معشوقتي

لكن عملت يدي كقصاص عندك  
وجلس على ظهر الحصان، كالقرد،  
الذي لن يستطيع أحد  
زحزحه عن السرج  
ولكن والله - يا كيت - لست ماهراً  
في إطلاق الكلمات الرقيقة  
أو التهديدات المليئة بالحنان

أني أجد فقط أعطاء أبسط قسم، لا أعطيه إلا عند الحاجة ولا أمنحه حتى عند الحاجة...  
هذه المباشرة المذكورة الخشنة، التي تصدر عن هنري، تتناقض والترية الفرنسية للأميرة كاترين، المدللة، كان ينبغي أن تثير عاصفة مرح لدى العامة، التي كانت تحيط بخشبة «غلويوس». إلا أن شكسبير، أستخدم أغنى الألوان وأكثرها تنوعاً، لخلق شخصية الملك المثالي. وعلى هذا الأساس، فقد كانت المقاطع الكوميديّة، ضرورية بالنسبة لشكسبير، لتأكيد الجانب البطولي في شخصية الملك. وإذا كان قد صور هنري كقائد لامع، فإنه في الوقت نفسه، أشبع دوره بالمونولوجات. حيث ظهر الملك كمفكر وفيلسوف، يتأمل في قضايا السلطة والحرب، والسلام، والنزلة والشعب، هكذا كان مونولوجه قبيل المعركة الحاسمة، عندما مر بالمعسكر الليلي والجنود الذين أتعبهم السير، فاستسلموا للنوم.

لقد أدرك لورانس أوليفيه، أن شكسبير، لم يجعل هذا المونولوج، هكذا من قبيل المصادفة، مركز المسرحية الفكري والفني. ولذلك فقد أبدع طريقة خاصة، لتجسيده، لم يقتصر استخدامها فيما بعد، على الأفلام الشكسبيرية، وإنما أمتد تأثيرها، إلى أفلام أخرى.

مبدأ المونولوج الداخلي، الأكثر تعقيداً، هو ذلك الذي رآه ايزنشتين في فيلم تراجيديا أمريكية لدرائزر. هذا المبدأ لم يكن يعرفه لورانس أوليفيه، بالتأكيد. ففكرة الطريقة التي اتبعها أوليفيه، جاءته من السينما الوثائقية، التي كانت مزدهرة قبل الحرب.

اليوم وقد أصبح استعمال الصوت من خلف الكادر، عمله متداولة، من الصعوبة بمكان، أن نتصور أن استخدامه في الفيلم الروائي، وفي فيلم له علاقة بشكسبير، كان في ذلك الوقت تجديداً مذهلاً، ولكن هكذا بدت ردود الأفعال، تجاه هذه الطريقة، على الرغم من أن لورانس أوليفيه، يستخدمها بأبسط أشكالها، مستفيداً من الخبرة المتراكمة، في الأدب، عند جيمس جويس، بخاصة.

تيار الوعي المشفق لم يكن مناسباً للفيلم ، طالما أن المخرج مقيد بالبناء المتقن للقصيدة الشكسبيرية . فيما بعد ظهر العديد من الذين ، وقفوا موقفاً نظرياً مناقضاً ، لطريقة الصوت من خلف الكادر . ولكنني لست بصدد مناقشتهم . إنني افترض أنهم سيكونون مضطرين للاعتراف بفائدتها وشرعيتها ، إذا كان الأمر يتعلق بهذا المونولوج الشكسبيري :

«إلى الملك ! الجميع الجميع إلى الملك

من أجل الحياة ، من أجل الروح ، من أجل الواجب

من أجل الزوجات والأطفال اليتامى

من أجل كل شيء ، وعن كل شيء ، ملك واحد مسؤول !

هكذا هي القسمة القاسية ! توأم العظمة

مادة للرؤاية والاعتياب لكل أحقق يقول

أنه لا يتألم إلا لمصيبه هو

كم من الأرواح يجب أن يتخلى عنها

وهل لديه الكثير من الفرح ...»

يسمى شكسبير ، كما هو واضح إلى خلق الشخصية التي نسميها اليوم ، البطل الإيجاني ، ويكشف لنا بذكاء ودقة ، جوانبها النفسية كلها .

طبيعي أن المتفرج الإنكليزي ، كان يحتاج بطلا من هذا النوع ، في السنوات الأخيرة من الحرب ، عندما استيقظ الحنين إلى مجد السلاح الإنكليزي ، ومعه أحلام الأيام الخالية ، أيام الحكم البريطاني ، والممتلكات الواسعة . وليس من قبيل المصادفة ، أن يهدي أوليفييه فيلمه إلى «المظليين الانكليز الشجعان» ، الذين قاموا بعدد من الإنزالات ، عبر القتال ، قبل فتح الجبهة الثانية .

اقرب موعد الانتصار على الفاشية ، وهزم الجيش السوفييتي المحتلن النازيين ، وأصبحت جبهة القتال ، قاب قوسين أو أدنى ، من حدود ألمانيا تخلص الانكليز للتو ، من المعارك الجوية فوق لندن وكوفين تري ، بينما لم تتوقف بعد غارات «الفاو» . وكان ضرورياً ، بعث الروح الوطنية ، من جديد .

جسدت مسرحية شكسبير هذا الدور سياسياً ودعائياً ، والتحمت وحدة الأمة وقوتها . صحيح أن السير ويسنتون تشرشل ، في ذلك الوقت ، كان يشبه من حيث الشكل ، السير جوفالستاف المتقاعد ، لكن الفيلد مارشال متوجمري ، لم يكن ليشبهه ، لا من حيث الشكل ولا من حيث الطيبة ، الملك هنري

الخامس. إلا أن المتفرج يجيل دائماً إلى رسم صور مثالية للأبطال، وإذا لم يجدهم في متناول يده، فإنه يسعى إلى إيجاد بدائل لهم، في الملحمة التاريخية.

استخدمت السينما الأمريكية، وعلي مدى سنوات، ولهذا الهدف الصفحات التي ليست مجيدة على الإطلاق - لفتح «العرب البدائي» جاعلة من الشريف والكابوي، أبطالاً مثاليين. بينما عاد الانكليز إلى ملوكهم. وهكذا نجد أن لورانس أوليفيه، لم يتوقف عند هنري الخامس، مصادفة، على الرغم من أن الأعداء، كانوا هذه المرة من الفرنسيين، الذين هم حلفاء إنكلترا في الوقت الحاضر، وليس الألمان.

المسألة الحساسة، مسألة العلاقة مع الحلفاء (ظهر الفرنسيون في المسرحية الشكسبيرية بمظهر كاريكاتوري وفقاً لمطالبات ذلك الوقت) تجاوزها أوليفيه، إذ خفف من الملامح العامة للشخصيات، وأظهر قدرأ من الاحترام لرجولتهم، فعرض مشهد القصر الملكي الفرنسي، في إطار جميل ومرن.

ولكن لو أن المخرج الانكليزي، أقصر علي الوطنية - الشوفينية المتعصبة، كما كان يحدث أثناء الحرب العالمية الأولى. لتذكر دراما ليونيد اندرييف الدعائية، الملك والحرية والقانون في روسيا، لكان عمله مرورا عابراً كصحابة صيف، دون أن يترك أثراً في تاريخ السينما العالمية.

من حسن الحظ أن لورانس أوليفيه، أظهر موهبة متميزة، في عمله السينمائي البحث. فإلى جانب المونولوج الداخلي، قام بعدد من الاكتشافات الأخرى، التي دفعت السينما الشكسبيرية إلى الأمام.

لندع الآن جانباً، التوافق الناجح، بين ذات الممثل نفسه، وبين دور الملك الذي لعبه بمهارة جامعاً أبعاد الشخصية كلها. التي كتبها شكسبير، ولندع إلى الأساليب الإخراجية، التي منحت فيلمه، ما يستحق من سمعة حسنة.

لعل الفكرة الإخراجية الرئيسية للفيلم، جاءت نتيجة قراءة لورانس أوليفيه للمسرحية، قراءة مثالية، فالكاتب يفسح حيزاً كبيراً لدور الجوقة.

في أعماله الأخرى اعتاد شكسبير الطريقة التقليدية «الاستهلال» بينما في هنري الخامس، يخرج الممثل وهو يرتدي ثياب الجوقة، قبل كل فصل، ويقوم بدور المعلق العام، الذي يربط بين الأحداث.

من هنا، على الأرجح، ولدت فكرة المخرج، وهي أن يبدأ الفيلم بإعادة بناء العرض بناء محكماً في مسرح «غلوبوس».

تبدأ الكاميرا من لقطة بانورامية، لمدينة لندن، وهي تتقاطع مع نهر التايمز، لتقترب من العلم ذي شعار هيركوليس، الذي يحمل على كتفيه الكرة الأرضية ثم تنتقل إلى قلب الحشد، الذي يحيط

بخشبة المسرح، يتوزع المتفرجون بضجيجهم على المعارض، وفي كل مكان ثمة تجارة ساخنة للبيرة والتفاح، الوسط المحيط مرسوم بدقة وثمة تفاصيل كثيرة، عادية. لكن ما غاب عن هذه التفاصيل - ربما بسبب الإفراط البريطاني في التهنيد - تلك الخاية (الوعاء الفخاري) التي كان المتفرجون المتعبون يتبولون فيها لامتداد العرض لساعات طويلة، تنتقل الكاميرا أيضاً إلى ما وراء الكواليس، حيث يقف الصبي، الذي يؤدي دور الاميرة كاترين، وعلى رأسه شعر أشقر مستعار، تظهر الجوقة على خشبة المسرح، وأحداث المشاهد الأولى، تجري وفق أساليب الدراما الايزايبثية التقليدية، بدءاً من الصبي الذي يركض وهو يحمل ألواح خشبية، «تشير إلى مكان الحدث» وانتهاء بأداء الممثلين المحسوب بدقة.

لا شك أن هذا يلطف من دعائية المشهد الأول، حيث رجال الدين، يشدون الملك المذائع، بشكل مباشر. ووفقاً للحقيقة التاريخية، فانهم، أي رجال الدين، كانوا يمدونه بأموال الكنيسة. كان من الممكن أن يبدو ذلك، بالنسبة للمتفرج المعاصر ساذجاً ومباشراً، لولا أن طريقة المسرح الشرطي، التي استخدمت، خففت من الجو.

يظهر الملك هنري الخامس، على هذه الخشبة الايزايبثية المعدلة، ليفند مزاعم السفير الفرنسي، وأمام مشهد «رأس الخنزير» حيث بيعت معشوق الجمهور، نيم، باردولف.

هذه الخلفية، هي بمثابة الوسط أو البيئة الواقعية، وأما ذكر اسم السير جون فالستاف، فإنه يخلق نوعاً من رد الفعل الطيب، لدى المتفرجين، الذين يتحلقون حول المنصة، مشهد المؤامرة يلقي عناية وتركيزاً خاصة من لورانس اوليفيه. أما فيما يتعلق بالمتأمرين، فإن هنري نفسه، هو الذي يتحدث، ومن ثم تعود الجوقة إلى القول :

تصوروا أنه قد تم شراء المتأمرين

وأن الملك غادر لندن

إلى ساوثهامبتون، وخلفه أنتم

وأن مكان الحدث ينتقل

من هناك يوجهونكم إلى فرنسا

ثم يعودون بكم ثانية

وأنتم رهاثن المضيق الهائج المتلاطم الأمواج

تهدون الوصول الهادئ

نحن لا نندم ، على شيء ، في هذا العالم

إلا إذا أصابكم التوعلك من مسرحيتنا

بعد سماع الكلمات الأخيرة للجوقة ، تتحرك الكاميرا بشكل مفاجئ ، نحو الستارة ، التي رسمت عليها لوحة بانورامية ، لساوثهامبتون ، ثم تنتقل إلى «ماكيت» المدينة ، ومنه نهبط إلى السفينة ، حيث يقام العرض الاحتفالي ، قبل الحملة على فرنسا .

هذا الانتقال من الوسط ، البيئة الواقعية للمسرح ، إلى الديكور الشرطي المكثف . يولد الصدفة ، التي عول عليها المخرج ، ديكور القصر الفرنسي حيث تجري أحداث المشاهد التالية – نفذ بطريقة تغلب عليها الأساليب المقتبسة من فن العصور الوسطى ، وتحديدا من لوحات فوكيه ، أو من الرسوم التوضيحية ، المضادة بالألوان ، من كتاب الصلوات .

دوق بري ذو الثراء الفاحش

مشاهد المعركة التالية تتناقض ، بصورة حادة ، مع تلك الخلفيات المؤسسية ، حيث خرقت المقاييس والأفاق عمدا ، واستخدم المخرج ، الطبيعة الحقيقية ، لنلاحظ أن القيم ينتهي تماما كما ابتدأ – العودة إلى مسرح «غلوبوس» مشكلا الاطار الدائري نفسه للعرض كله .

ثمة سؤال يطرح نفسه: أليس استخدام أساليب مختلفة ، نوعاً من الخليط الاصطناعي؟ يد أن لورانس أوليفيه ، ينجح في اقناعنا ، بصحة الحلول الاجرائية التي اختارها؛ لأنها بلا شك تتناسب والجرأة ، التي استخدم فيها شكسبير ، في مسرحياته التراجيدي والكوميدي المضحك ، الحماسي والعادي ، السامي والوضيع . يبدو بيتر بروك ، في هذا السياق ، محققا عندما يقرر ، أمة اضافات أو تعديل على النصوص الشكسبيرية ، لكنه في الوقت نفسه يحلر ، من خطورة حصر مسرحيات شكسبير ، ضمن المفهوم الضيق لوحدة الشكل :

«اعتقد أن للمخرج الحق في أن يعدل ويغير في الشكل ، سواء أكان ذلك حذفاً أو تبديلاً ، ولكن فقط عندما يؤمن بأن ذلك النموذج من الأساليب ، الذي يقدمه ، يخدم مهمته بعث أو احياء ، المادة الاساسية للمسرحية ، وبالنسبة لجمهور معاصر .

ولكنه يجب أن يأخذ بعين الاعتبار ، أن الأخذ بأسلوب واحد ، في معظم الحالات ، يجعل المسرحية عقيمة . . . هنا من السهولة بمكان إضاعة ميزة شكسبير الأساسية الطيبة وغياب الأسلوب ، والتغيير المستمر للبرات والملاحم ، في سبيل الوصول إلى المزيد من التعبيرية .

وهكذا نجد أن تعدد الوسائل التعبيرية التي يستخدمها أوليفيه ، تلك الخفة والحرية التي ينتقل من



خلالها، من المنصة الاليزابيثية الواقعية، إلى الخلفيات المكثفة من منمنمات العصور الوسطى، إلى المساحات الطبيعية، كل ذلك في نهاية المطاف، يتفق والأسلوب الحر للقص الشكسبيري. أما فيما يتعلق بمشاهد المعارك، التي يحفل بها القسم الثاني من المسرحية، فإن الممثل، الذي يؤدي دور الجوقة، يقول وهو على خشبة المسرح:

نقل مشهد معركة ارنيكور

إلى الأرض المجيدة

ويا للأسف سوف تصبحون منها

تصويرها الذي يثير الشفقة

ما نستطيع نحن تقديمه في مسرحنا

خمسة أو ستة مقاتلين يلوحون

بسيوف مظلمة بلا جدوى

الحقيقة تستطيعون خلقها بأنفسكم.

لورانس أوليفيه، يخلق هذه الحقيقة، بشتى الوسائل الممكنة، التي وصلت إليها السينما المعاصرة، لست المسألة هنا، مسألة الكم الهائل الذي استخدمه، قياسا إلى امكانيات المسرح الاليزابيثي.

استقرت الكاميرا هادئة في يد المخرج، وانطلقت من المنظور، لتجعل ملامح الفرنسيين أكثر حدة - لأبراز الجوانب الساخرة - في شخصياتهم والهزء من الثقة الفارغة بالنفس، بينما تبدو صور هنري جميعها، وقد أخذتها الكاميرا، بطريقة عادية.

في تحليله التفصيلي «لهنري الخامس» لاحظ المخرج البولوني ستانيسلاف لينارتوفيتش مايلي: «أهم المشاهد التي تساعد على التعبير عن الفكرة الرئيسية - مشاهد المعارك، مقتل الخدم في المعسكرات الانكليزية، ومبارزات هنري مع الفرسان، ثم لوحات التخریب في فرنسا، التي سببتها الحرب.

في هذه المشاهد، يجد المتفرج تشابها إلى حد كبير، مع عصره. انها تعطي المخرج امكانية منح الفيلم نبض الحياة المعاصرة، وتقريب شكسبير من خلال المثال - القياس مع الحرب العالمية الثانية.

هجوم الفرنسيان الانكليز على الفرسان الفرنسيين، يبدو نتيجة طبيعية، بعدما أظن القادة الفرنسيون، في مديح فرسانهم وخيولهم الأصلية . . . مشهد القتل وحرق المعسكرات الانكليزية، له سببه، الذي يكمن في حوار فلويلان وهوفر، اللذين يتحدثان، عن هذا التصرف القذر للعدو.

مخرج الفيلم، يقابل بين هذا الفعل، وبين القاذفات الفاشية المجرمة وينقل مشهد العرض، الذي يقوم به الفرنسيون، إلى معسكر معزول السلاح ثم يربطه بمشهد غير موجود، أساساً، في المسرحية، لكنه عرف في العصور الوسطى، والمبارزة بين القادة، يعتبر المنتصر، في مثل هذه المبارزة، منتصراً في المعركة كلها، ينتصر هنري في المبارزة، والطريقة التي يهوي بها الفارس المهزوم على الأرض، توحى بأن قتل العزل من السلاح، لمن يمر بلا عقاب.

أخيراً يمكن أن نخلص إلى أنه ليست مشاهد المعارك الملحمية، ولا الروح الوطنية، في مسرحية شكسبير التاريخية، التي تلائم التوقيت، ولا أداء لورانس أوليفيه الرائع، سبب النجاح فحسب، وإنما استخدام الطرق السينمائية المختلفة، كتقابل الوسط الواقعي والشرطي، ثم ادخال الصوت من خلف الكادر، وحركة الكاميرا، الحرة والمتنوعة.

كل ذلك جعل من فيلم «هنري الخامس» ظاهرة هامة عبر عنها الفرنسي اندريه بازن: في «هنري الخامس» وحدة سينما أكثر بكثير، وأعظم من ٩٠٪ من الأفلام التي صورت على أساس السيناريو الأصلي.

بعد هذا النجاح، لم يعد أوليفيه إلى المسرحيات التاريخية، إلا بعد زهاء عشرين عاماً، اختار هذه المرة «ريتشارد الثالث» الذي يشكل النقيض تماماً لهنري الخامس.

إذاً كان الأول يمثل الخير، وكان قائداً شعبياً، تدعمه مختلف طبقات الشعب، فإن اسم ريتشارد الثالث، اقترن بالعبوب كلها، والشر كله. إنه القاتل ومغتصب العرش، الملك الانعزالي الذي اثار كراهية الشعب الانكليزي. ليست لديه أية مصادر أدبية، أو معلومات، أستطيع من خلالها أن أحدد السبب، الذي دفع بلورانس أوليفيه، إلى اختيار بطل كهذا.

في حدود اطلاعي ومعرفتي، كان يزعم أفلمة «ماكبث» ولكن الصعوبات المالية حالت دون ذلك.

اعتقد أن أبسط تفسير، هو أن أوليفيه، أراد أن يلعب، على التوالي دورين مهمين - هما هاملت وريتشارد الثالث - يحلم بهما كل ممثل.

ولكن من المفيد أن نشير إلى أنه في مجال الاخراج بالذات، ظهرت لدى أوليفيه، دوافع أخرى إضافية، إبداعية، لحناقة التفسير التقليدي لهذه التراجيديا، في المقام الأول، أراد أن يخرق «الكليشيهات» التي تشكلت حول الدور الرئيسي، والتي صبت كلها في اطار التأكيد على أن النشوء الفيزيولوجي، لريتشارد الثالث، هو الذي يرر غرابة جرائمه، لقد دفع ذلك كثيراً من الممثلين والمخرجين، إلى الأسلوبية التعبيرية، التي كثفت مناخ الفظائع والجرائم الدموية.

كانت التقاليد، تملئ على المخرجين والممثلين تصوير الملك الأحذب والمرج، كتوزيع على كفازيمود أو تأثيراً، تحت الأرض. وهكذا انهالت تفسيرات وقراءات الديكور، على أسلوب الأفلام الألمانية، عصر «عبادة الديكور كالفاري» أو على السلالم العارية، الشريرة، التي تقود إلى الاتجاه، كذلك التي بناها «لريتشارد» ليوبولد ايستر، أحد كبار، منظري المسرح التعبيري في العشرينات من هذا القرن.

شن أوليفيه هجوماً على تلك النظم والقوانين السائدة، في وقت واحد، وعلى جميع الجبهات كان على الشاشة بمظهر غير مألوف. ريتشارد الثالث، بالنسبة له، غير مشوه، ولولا أنه الذي يشبه منقار البط، لكان بالامكان، اعتبار وجهه جميلاً، الحدية، تكاد لا ترى، أما بالنسبة لساقه، فهو يتكىء عليها بشيء من الجاذبية.

كانت لديه الأسباب كلها، لتقديم تفسير من هذا النوع. فلدى القراء المتعمقة لشكسبير، يمكن للمرء أن يقرر، أنه عندما ظهر ريتشارد الثالث، على الحلبة التاريخية، كان عمره ثلاثة وعشرين عاماً، أي أن عمره كان أصغر من عمر هاملت، المفترض، بسبع سنوات (الذي درج على تصويره، طالباً متحمساً، يافعاً، ساخناً) وبين هنري الخامس، أكثر من عشر سنوات.

بعد تجربة فيلم «هاملت» كان من الممكن أن نخشى من وقوع أوليفيه، في أسر النظريات التحليلية النفسية الدارجة، فيضع في صلب تفسيره لريتشارد الثالث «عقدة النقص» كما لو أنه يبرر الشرور، التي أقرتها البطل. ولكننا نرى من خلال هذا التوصيف الفيزيولوجي أن نعمة كهذه، قد أبعدت نهائياً عن الدور.

سبق لريتشارد الثالث أن ظهر، في مسرحية شكسبير السابقة «هنري الخامس» والمونولوج الذي يلقيه ريتشارد، يمكن أن يكون مفتاحاً للشخصية:

«إذا كانت السماء نفسها حكمت على

أن أكون مشوهاً هكذا - إذن

فليشوه الجحيم روحي ...

ليس لدي أخوة، فأنا لا أخيه أحداً

الحمقى يدعون للحب الإلهي

ولكنه لا يعيش إلا في الكائنات

التي يشبه بعضها بعضاً

وأنا - لا أشبه أحداً.

فهذه الوحدة ليست فيزيائية، جسدية، بقدر ما هي روحية، نفسية إنها الفردية في أعلى مراحلها، النموذج «النيثشوي» المعاصر، تراجيديا ذلك الذي يشق نفسه، والمتمسك بفكرة السلطة التي لا حدود لها، والذي يتجاوز قوانين الأخلاق الإنسانية كلها - من أجل تأكيد «الأنا». هذا ما فكر فيه، الفنان الانكليزي، في ريتشارد الثالث. من هنا تنبع، الطريقة الأساسية، التي يبنى عليها المخرج فيلمه.

يتوجه ريتشارد الثالث بمونولوجاته، إلى المتفرجين بوقاحة ومجون. وفي الوقت نفسه تراه وكأنه يعتقد سلفاً، أن المتفرج شريكه، الذي يكشفه بأفكاره الشريرة بثقة تامة، فإما أن يقف إلى جانبه، وأما أنه لن يجرؤ على الاحتجاج.

حتى الآن، ثمة قاعدة في السينما تقول: إن توجه الشخصية إلى الكاميرا مباشرة، يعتبر خلافاً في أداء الممثل، خطيرة لا يسمح بها، لأنها تنال من موضوعية وواقعية التعبير السينمائي.

وما يسمى بـ «aparte» أي نطق الحوار، والممثل يتجه إلى الجمهور، ملك للمسرح فقط. ومع ذلك فإن ذلك يتم في أكثر أشكال المسرح بدائية، حارب المسرح الواقعي، هذه الطريقة، بكل ما أوتي من قوة، لأنه وجد فيها تفويضاً للصدق. ولم يسمح بهذه العلاقة المباشرة، على الحشبة، إلا في العروض المسرحية الشرطية، الصريحة والدعائية، أو في العروض التي تحاول بث، الأشكال المسرحية القديمة.

كان حرق لورانس أوليفيه، لهاتين القاعدتين، المسرحية والسينمائية، الفضل في اكساب أدائه لـ «ريتشارد الثالث» حدة خاصة وجاذبية.

إن طريقة «الصوت من خلف الكادر» التي أستمعلت بسخاء في «هنري الخامس» وفي هاملت بخاصة، لم تستعمل هنا أبداً، إلا في مشهد صغير، حين يروي السير جيمس تايلر، قصة قتل أطفال الملك أدوارد، فنحن نسمع صوته بينما نشاهد على الشاشة، مشهد قتل الأمير ولي العهد وأخيه، بأيدي القنلة المرتزقة.

لم يأت أوليفيه بجديد وهو يفسر شخصية ريتشارد تفسيراً نفسياً، قياساً إلى الأصل الشكسبييري، أو إلى ما قدمه الباحثون والدارسون الشكسبييريون جميعاً. ومنهم البروفيسور، ماروزوف، الذي كتب في تقديمه للمسرحية ما يلي:

«إن شخصية ريتشارد التي أعدت بفتنة عالية ومدهشة، بكل تفاصيلها، تجعل من ريتشارد، ليس بالاسم فحسب، وإنما بالفعل، الشخصية الرئيسية في التراجيديا، والتي تشد انتباه القراء والمتفرجين من البداية إلى النهاية، يمكننا القول أن التراجيديا كلها تتمركز حوله وحده. نحن نتعاطف مع المصير المحزن

الذي لقيه، الأمراء الصغار، ونشر بالأسف تجاه ضحايا ريتشارد الكثيرين، ولكن ما يهمنا، قبل كل شيء، هذا الشرير غير العادي الذي يدهشنا بتعدد استعداداته وقسوته وقدرته على الحسم، ثم قوة عقله. وعلى الرغم من جرائمه كلها، فإنه يستحوذ على تعاطفنا.

أخلاقياً وأدياً يمكن أن ننظر إلى كيروميثيوس حقيقي، فهو تارة عاشق وتارة أخرى سياسي بعيد النظر، وصديق كريم وشهم، ثم خبيث ومنافق وطاهر، وأخيراً محارب شجاع.

وهو بالإضافة إلى كونه موهوباً بالفطرة، فرنه يمتلك نشاطاً درامياً، بل أنه ممثل متفوق، انه قادر على التعبير عن أسوأ المشاعر وعن أقوى الحركات الروحية، بطريقة سطحية مدهشة، حتى أن أحداً لا يقوى على الوقوف أمام فنه. فكيف بالنساء والضعيفات، والأثنيين الضعاف النفوس، الذين يجرب فيهم مهارته التمثيلية.

هذه الملامح والسمات، تتفق تماماً، مع الشخصية السينمائية، ولكن كما ذكرت آنفاً، فإن ما يلفت الانتباه، الحلول الإخراجية، التي جعلت التراجيديا - أسلوبياً - غير مألوفاً

بالطبع اضطر أوليفيه، إلى إجراء تعديلات على النص، ضرورة بالنسبة للفيلم، هذه التعديلات لم تتناول الحوارات والمونولوجات الجانبية فحسب، وإنما نقلت مراكز الثقل داخل الفعل، إذ أُلغيت بعض الشخصيات نهائياً.

فدور الملكة مارجريت، الذي يشغل حيزاً لا بأس به في المسرحية يكشف النقاب عن دسائس ريتشارد - أُلقي عاماً.

الشخصيات النسائية الأخرى كلها، باستثناء الليدي آن، مجرد ظلال شاحبة، لهذه القصة الذكورية. ولكون أوليفيه أحس بضرورة التعويض عن الفراغ الذي تركه في النص، فقد عمد إلى اظهار الأنسة شور، عشيقة اللورد هيستغاس، التي لا تظهر في النص الأصلي، على الخشبة أبداً.

يجد المتفرج نفسه مضطراً للاعتقاد، بأن غريم ريتشارد ريتشموند (الذي يصبح فيما بعد الملك هنري السابع) رجل خير وفارس عادل.

يحذف أوليفيه مونولوجاته كلها تقريباً، تاركاً للمتفرج، أن يتولى شكله الخارجي الجذاب.

هيكل الأحداث الأخرى للمسرحية، ظل كما هو، إلا إذا استثنينا تبديداً مهماً، وهو المشهد المشهور الذي يقوى فيه ريتشارد، الليدي آن، قرب قبر زوجها، حيث يقسم المخرج المشهد إلى قسمين، وكأنه يشك في مدى اقتناع المتفرج المعاصر، بما يجري مع الليدي آن، التي تتحول من

الغضب والأسياء، من ريتشارد القتال، إلى الموافقة على الزواج منه، هنا يقدم لورانس أوليفيه، تنازلاً لصالح واقعية المشاعر وفي يقيني، أنه بإمكاننا أن نتفق معه.

ثمة اضافات أخرى للمسرحية تبدأ بالحوار بين ريتشارد وكلارنس، الذي ألقى القبض عليه في الفيلم، يهمس ريتشارد بأذن الملك المريض، الذي يتأثر بما قيل له فيأمر بنفي كلارنس إلى تاور.

وهكذا يكتسب لقاء الآخرين، حدة درامية هائلة، وشخصية ريتشارد، تغدو أكثر تعبيراً عن نفسها، وهي في وضاعتها.

ولكن الأكثر جوهرية، أن أوليفيه، يبدأ من الكادر الأول واحدة من الموضوعات المرنّة، التي تحمل بالنسبة له، فكرة التراجيديا كلها.

يظهر التاج على الشاشة، في بداية الفيلم ونهايته، كرمز للسلطة، وكهدف نهائي لريتشارد. في المشاهد الاحتفالية في القصر - يظهر المرض والتاج، كنغمتين ترددان، فيما بعد، على مدى الفيلم كله، لكن المخرج لا يتوقف عند حدودهما، إذ ثمة موضوعة أخرى هي موضوعة الظل، وتعقبها اللازمة اللونية، التي تجد لها تجسيدا، في ملابس ريتشارد نفسه في لباسه الأول، يختلط الأحمر بالأسود، وفي لباسه الثاني - وهو في قمة الشر - اللون الأحمر الخالص، أما في الثالث، قبل المعركة، فهو أسود خالص، لأنه يعبر عن النهاية التراجيدية، للحلول اللونية معنى خاص، فهي تمثل المجاز الأدبي للإنسان، الذي «طلخت يده بالدم».

يبدأ لورانس أوليفيه، بعد كل جريمة قتل، الفقرة المونتاجية بلقطة مكبرة، ليدي ريتشارد الثالث، وهو يرتدي قفازات بلون الدم.

وطالما أن الحديث يجري عن الحلول اللونية في الفيلم، فأود أن أشير هنا إلى التدرج اللوني غير العادي، في جميع الديكورات، فهي مطلية بالألوان الفاتحة ثم بالألوان الزهرية الناعمة والصدفية والفضية الرمادية، وهذا يخلق تناقضا هائلاً، مع التقلبات التراجيدية، للأبطال.

تشكل معرات وأروقة السجن في تاور، استثناء فهي مطلية باللون الأسود، وقد يرجع السبب إلى أن المخرج، لم يشأ هدم التصور العادي للواقع، تنتقل الآن إلى متابعة تطور موضوعات التاج والعرش والظل.

في النص، في نهاية المشهد الثاني، من الفصل الأول، يقول ريتشارد:

وأضيء أيتها الشمس بعيداً

فلم أحصل بعد على مرآة

أريد أن أنظر إلى ظلي أنا،

وعندما يظهر لورانس أوليفيه، سرعان ما يبدأ من الظل، ثم بعد المكالفة مع الليدي آن، تأخذ الكاميرا لقطة بانورامية لظل ريتشارد، الذي يملأ الكادر كله، وهو مستلق على البلاط، ومضاء من فتحة الباب، يستلقي ظل القاتل علي باب الغرفة، حيث السجين هاستفس، يتنبأ أو بعبارة أدق، يتوقع قاتله.

من الممتع أن نشير إلى أن ممثلاً آخر، هو ميخوئيلس (ممثّل سوفيتي) لم يطلع على فكرة المخرج الإنكليزي هذه، وكان يحلم أيضاً بدور ريتشارد الثالث، كتب يقول: «يبدو لي أن نبدأ ريتشارد، من ظله، يظهر أولاً ظل الحديده، ثم يظهر ريتشارد، الذي ينظر إلى الشمس، من خلال ظهره المحدودب.

موضوعه العرش، التي تنشأ في بداية الفيلم، تجري متابعتها فيما بعد، في مشهد التوبيخ، تتويج ريتشارد، في المعركة الختامية، يطير التابع من على رأسه وترمي به الخيول في دغل صغير، فيلتقطه ستانلي، الذي يحمله باحتفالية، ويتجه نحو ريتشموند، ثم يرفعه إلى الأعلى، وفي هذه اللحظة تختفي يدا ستانلي، فيبدو التاج وكأنه معلق في الهواء، إنه ينهي التراجيديا كلها رمزياً.

موضوعه العرش أيضاً، تعلن عن نفسها، في بداية الفيلم، ثم تعالج فيما بعد من جوانب عدة.

يقول ريتشارد بعد حوار مع يوكينهام، وهو يسرع:

«... أخي الطيب

أنني كالطفل أثق بك

فلا حاجة لأن تبقى في ليدلوا»

ولكن الكاميرا لا تراقب الممثل، بل تنحرف ببطء إلى اليمين، كاشفة عن منظر عام للقاعة وعرش فارغ، وفي الوقت نفسه، تؤكد بمرونة على مطامع ريتشارد، يدخل إلى قاعة العرش غلوستر، والأمير الصغير ويلسكي، الذي يتهب الجلوس، في البداية، ثم ما يلبث أن يجلس على العرش، إلا أن قديمه، لا تصلان إلى الأرض (تذكرني هنا اللقطات الرائعة التي تميز بها فيلم القيصر إيفان، لسيرغي ايزنشتين).

ينبغي أن نرى إلى غلوس، كيف يتمسك بالمظاهر والتفصيلات الخارجية، ويغلي حقناً من الداخل، وهو ينحني أمام الأمير الصغير، صاعداً درجات العرش.

سوف يصعد على هذه الدرجات نفسها بصعوبة - في اليوم الذي طال انتظاره - وهو يحتاج العرش، كل خطوة سيكون لها وزن خاص، وسيبقى من خلالها، ذلك الثمن الذي دفع من أجل امتلاك الكرسي.

تنوع المخططات هو المخاصة الثانية المميزة لعمل أوليفيه، الإخراجي في الفيلم، لتتوقف عند بعضها، في المونولوج الثاني لريتشارد. يعرض المخرج بناء ذكياً لديكور الممر فهو ذو فتحات ثلاث، ترى القاعة من خلالها، حيث يجلس الملك إدوارد الذي أصابه الوهن، ريتشارد موجود في الممر وهو يراقب الملك، من نقطة أعلى، منتقلا من نافذة إلى أخرى، الجدران التي بين النوافذ، تلعب دور الإيقاع الصامت، الذي يفصل الأحداث، التي تجري في القاعة، من كلام ريتشارد، الموجه مباشرة نحو فتحة الكاميرا، ينقل أوليفيه بداية الفصل الثاني - حيث إدوارد يحاول مصالحة الأبناء والمجموعات المتنازعة - إلى غرفة النوم ويضع الملك في الفراش، هذا ليس أكثر ارتفاعا من الناحية الواقعية فحسب، وإنما يسمح بحركات، ميزالين، أكثر تعبيرية، حول مخدع الملك.

ثمة حل رائع إضافي المشهد الذي يحمل فيه بوكينهام، أخبارا إلى ريتشارد، حول عدم رغبة اللورد نمر، بالموافقة على انتخابه ملكا.

يقترح أوليفيه على الممثل ريتشارد دسون، أفعالا فيزيائية جسدية دقيقة، يتسلل بوكينهام فجأة إلى استراحة الملك، ويبدو أنه جائع ولذلك، يضطر ريتشارد إلى أن يمثل دور الخادم، الذي يقدم له الطعام، ويصب له الخمرة في الكأس، وسوف يعيد الاعتبار لنفسه، فيما بعد، عندما ينتقم من بوكينهام، لكل شيء، بما في ذلك، تلك الإهانة الانسانية الصغيرة.

تشكيل، اجتماع المجلس، يبدو معبرا إلى حد كبير، يستدعي غاتسبينس، المحكوم عليه سلفا، في البداية يجلس الجميع الى الطاولة علي قدم المساواة، بما فيهم رئيس الأساقفة. ولكن ما إن يتضح أمر غاتسبينس، أي أنه لن يعفي عنه، حتى يتعد الجالسون عنه، وبعضهم الآخر يترك مكانه نهائيا، وتكون النتيجة أنه يبقى وحيدا في قاعة فارغة.

ولكن أفضل اكتشاف، ذلك الذي يترافق مع المشهد، الذي يستسلم فيه أخيرا اللورد - مير، المحرض من قبل بوكينهام، إذ يدخل ومعه مجموعة من المواطنين ليطلب من ريتشارد الثالث أن يشغل العرش الفارغ، هنا يمكن أن نأخذ على المخرج، عدم حذره، بل تسرعه في انتقاء عناصر الكومبارس القليلي العدد، قد يكون السبب ماليا بحثا، إن وضع الكومبارس بغير الشفقة، لكنتك تتوقف عن التطلع إليهم، بمجرد ظهور ريتشارد، الذي استغرق في كتاب الصلوات، يرافقه رجلا دين، الحقيقة أن المشهد شكسبيري بحث إلا أن النهاية غير متوقعة. يقول ريتشارد:



قررم أن تقيدونني بالهموم والمتاعب

ولكن فليكن - أعدهم إلى

فأنا لست حجراً

لا استطيع مقاومة التوصل والتضرع

حتى لو تألم ضميري وروحي . ١

يمسك لورانس أوليفيه، بمهارة فنان السيرك، بحبل الجرس ويتأرجح به حتى يتوقف أمام المواطنين الذين أصابهم الذهول، يحرك الحبل الجرس، نتيجة قفزة ريتشارد، فيسمع صوته ويتحول إلى رنين احتفالي لأجراس لندن كلها، التي تبشر باعتلاء الملك الجديد، العرش .

في مخطط المعركة الأخيرة، لا نشعر بأي تجديد، إلا أن المخرج هنا أيضاً يعرض، قبل النهاية، كادراً معبراً .

عندما يسقط ريتشارد عن جواده، تأخذ له الكاميرا لقطة من الأعلى، وهو منكب على وجهه . أنه يتلوى كدودة مسحوقة ويهتز جسده ويتلوى ألماً، ثلاث مرات، ثم تدق ثلاث ضربات غير متوازنة، لتسجل إيقاع حركة التشنج .

يرفع سيفه نحو الأعلى، بحركة متشنجة، وكأنه يحتسى بالصليب، من عقاب الإله . ثم تدوي عبارته المشهورة :

جواد، جواد!

عرشي، مقابل جواد!

ويضع الكادر مباشرة، بالمحاربين المتراكضين كل الاتجاهات، يحملون الكراهية لمختصب الحقوق الذي هوى .

هذه النجاحات الإنجرافية، تتجاوز مع مواطن الضعف، منها على سبيل المثال، الأشباح الليلية، التي تتراءى لريتشارد، في خيمته، قبل بدء المعركة .

سلسلة اللقطات المكبرة والمقربة، والتي تصور ضحايا الملك، تبدو ساذجة، وتجعلنا ننكر، المنجم ميليس، الذي قدم خدعاً وحياً، منذ نصف قرن، أفضل بكثير .

أما فيما يتعلق بأداء الممثلين، فإلى جانب أداء أوليفيه، الذي لا عيب فيه، ينبغي أن نشيد بأداء، رالف ريتشاردسون، لنور صعب، هو دور بوكينهام .

أما دور ، كلارنس ، الذي اختار له أوليفيه ، الممثل جون هيلود ، فمن حيث المبدأ لا يمكن الاعتراض عليه ، لاسيما وأنه أجاد في أداء الأدوار الشكسبيرية بعامة ، على خشبة المسرح .

ثمة عبارة فرنسية

أي أن يستخدم الممثل في أدائه طرقه وأساليبه المعتادة - وهي هنا رائمة حقاً - لكنها معزولة عن السياق العام . فإن المونولوج الشهير عن الحلم ، في السجن ، يؤدي من قبل هيلود ، بطريقة مسرحية انشادية لحنية ، لا تتناسب والأسلوب العام للفيلم .

إذا كان المخرج ، في مشهد اعداد غاستيتنس ، يكتفي باللقطة المكبرة للفأس وهي ملطخة بالدماء ، فإنه في مقتل كلارنس ، لم يخل على نفسه بتمتعة استعراض ، المشاهد المؤثرة ، التي تفرق في الطبيعية ، وذلك عندما يلقي القتلة ، بجثة كلارنس في إناء كبير للخمرة ، ويوتقونها بحجر فكأن سيلا من الدم يتدفق .

إذا استعرضنا الجزء الأخير من ثلاثية أوليفيه السينمائية ، فإننا نجدها تنسم بالدقة وهي الأقرب إلى شكسبير ، وإذا كان يان كوت قد سخر من «أحلام الخلد» ولورانس أوليفيه ، سار في الاتجاه الآخر ، جاعلا الملك «هنري الخامس» شخصية مثالية ، فإنه هنا ، اختار الطريق الثالث ، لتجسيد مسرحيات شكسبير التاريخية ، وفي اعتقادي أنه الطريق المثمر ، إنه لا ييسط التناقضات ، أو ينزعها نهائيا ، عندما يتعرض للتاريخ المسرحي الإنكليزي العظيم بل يبقى مخلصا لروحه وجوهره ، الذي حده بيتربوك بدقة وإن القوة والجاهلية اللامتناهية ، والاسمحاء على الفهم ، لمسرحيات شكسبير ، تكمن في كونها تقدم الإنسان ، في جميع وجوهه .. خطوة ... خطوة نستشبه أنفسنا مع الممثل ، وفي الوقت نفسه ، نراقبه من الخارج ، نستسلم للإيهام ونستغلى عده ، عقلا نلاحظ ويراقب ، ينتقد وفيلسوف . نحن نستشبه أنفسنا انفعالياً ، ذاتيا لكننا نعطي تقوياً اجتماعياً وموضوعياً ، لعلاقتنا المتبادلة مع الواقع .

- طعم العصر -

بولونيوس : ما الذي تقرأه ، يا مولاي

هاملت : كلمات ، كلمات ، كلمات

بولونيوس : وما الذي فيها ؟

هاملت : في ماذا؟

بولونيوس : في الكلمات التي تقرأها يا مولاي.

ويليم شكسبير. «هاملت»

من أين . ممن ، هذا الطعم المر في فمي؟ ..

أنه طعم العصر ، أيتها الأزمنة الصعبة ، كراهيتنا غير مرئية بالنسبة لك ، كيف يمكن أن تصلني إلى السلطة القاسية لحينا القاتل .

جان يول سارتر . «أسرى التونا»

لم يقدم لنا شكسبير جواباً على السؤال ، الذي طرحه عليه هاملت ، بالفعل ماذا في الكتاب الذي كان يمسك به الأمير الدائر كي؟

لمن من الكتاب ، وجهت هذه الكلمات ، عن الكلمات؟ يحاول يان كوت الإجابة على هذا اللغز كما يلي :

«في أيام التلمذة ، كان هاملت قد درس موتتين بعناية ، والكتاب الذي بيده وهو يطارد الطيف على شرفات قلعة السينور هو كتاب موتتين ، وما يكاد الطيف يخفي حتى يكتب هاملت على هامش الكتاب: «ان المرء قد يهش ويهش وهو نذل» . لقد دفع شكسبير بأكبر قارئ مدقق لموتتين إلى عالم الإقطاع ، وأقام له مصيدة كذلك .

«ولد مسكين بيده كتاب . . . هذا ما قاله عن هاملت عام ١٩٠٤ ، ستانيسلاف ومبيانسكي ، الرسام ، والكتاب المسرحي ، والمخرج الذي دعاه جوردن كريبج رجل المسرح المتعدد المواهب . . . فسنياريو التاريخ فرض على هاملت البولوني ، عند منعطف القرن ، واجب الكفاح لتحرير الشعب البولوني ، هاملت هذا كان يقرأ نيتشه والرومانسيين البولونيين .

كل هاملت يحمل كتاباً في يده ، ما هو الكتاب الذي يقرأه هاملت المعاصر .

يدور ان هذا السؤال ، لم يكن يقلق السير لورانس أوليفيه ، عندما شرع في إخراج هاملت ، وليس في مقالته «خواطر حول هاملت» التي هي بمثابة مخطط إخراجي للفيلم ، ما يجعلنا نخرج بتصوير تقريبي

«عن الطريقة التي سيخرج بها المسرحية والدور.

في تلك الصفحات القليلة، يميل أكثر إلى الدفاع عن نفسه أمام النقاد، الذين سوف يأخذون عليه وهم محتون في ذلك اختصار النص، أما الجانب الإيجابي فيعبر عنه في السطور الأخيرة، فقط:

«هاملت أعظم المسرحيات، التي فرضت نفسها خلال أربعة قرون - والتي تفخر بنفسها - كانت المسرحية الأولى، التي قدم من خلالها المؤلف، وبجراحة البطل الذي لا يملك مواصفات بطولية تقليدية، ربما أنه كان المسالم الأول وقد نجد له مبرراً في الغموض الكثير، الذي أحاط به. ربما أنه يفكر كثيراً.. ربما... أنني أفضل أن أعبره رجلاً عظيماً تقريباً، يعاني من غياب القرار الحاسم لديه، ومن كونه غريباً، وسط مئات الفاس الآخرين».

لو أن الفيلم الذي أخرجه أوليفيه، أستوعب تماماً هذا التعريف، لما أستطعنا اعتباره عملاً فنياً حقيقياً، كما هو في الواقع.

أوليفيه، وهو يلقي بدعوته لكل الذين تعرضوا لأعمال شكسبير، يلخص كل تعقيد شخصية هاملت، بـ «الإنسان» الذي يعني من غياب الجسم».

من الواضح أنه، ولكي يوضح هذه الفكرة. أجرى تعديلات في النص. لم يجرؤ عليها أي مخرج، حتى الآن، وبخاصة في بلد الكاتب، لقد حذف كلاً من فورتنبراس، روزنكرانس، فيلدسترون وكورنيليوس.

أنه يبدأ التراجيديا وينهيها بدفن هاملت، وهو يلتقي بذلك مع باليه روبرت هيلمان - موسيقى تشايكوفسكي - حيث الأحداث تبدأ بموت الأمير الذي اختلطت في مخيلته، في الدقائق التي سبقت الموت، الخيالات المثقلة بالقلبات التراجيدية والدموية.

قراءة أوليفيه هذه، لشخصية هاملت، ومن منطلق نظري بحث، غير كاملة، في هذا الصدد، يبدو اكسينوف، وكأنه يناقش أطروحة غوته المعروفة، كتب يقول :

«دراما هاملت، كدراما التردد، وعدم القدرة على الجسم، ابتدعت فيما بعد- في الأصل ليست هناك دراسا كهذه، تماماً كما أنه لا وجود لدراما ضعف الإرادة، على العكس، إذا حذفنا من التراجيديا المؤثرات التي توقف خطط الآخرين، فإن أحداث هاملت تكشف عن بطل، يجسد الجسم السريع وقوة الإرادة».

من هنا جاءت فكرة أوليفيه، الغريبة والمحدودة، ومن هنا جاء التناقض، بين الفكرة الإخراجية النظرية، والنسيج الفني لفيلم نفسه. الذي يدحض هذا الطرف المفترض، فالمشاهد يخرج من الفيلم،

وفي ذاكرته صورة مختلفة تماماً، للأمير الدانركي، صورة فيها الرجولة والعمق، وقد أشار إليها جريجوري كورنيتسيف:

«أوليفيه نفسه رائع، هاملت عنده روماني، له وجه يرتس المرمرى». إلا أن كورنيتسيف يضيف قائلاً: «لكن الأحداث تنتهي «بالمصيدة» ليس ثمة كشف لفكرة التراجيديا المعاصرة، كأسباب معاناة هاملت.. الحجر يحيط بهاملت، ولكن من الواضح أن الحجر كرتوني».

لنا عودة إلى ملاحظات المخرج السوفيتي. يبدو أن هذه الملاحظات، قابلة للنقاش، وبخاصة ذلك الجزء، الذي يتعرض فيه لإيقاف الحدث بعد «المصيدة». إذ أن أكثر مشاهد فيلم أوليفيه سطوعاً، هو المشهد الأخير. وليس من قبيل المصادفة، أن أوليفيه نفسه. أعرف بأن فكرة إخراج الفيلم كله. إذا جازلنا أن نقول ذلك، نشأت من المشهد الأخير:

«من الصعوبة بمكان القول متى وفي أية ظروف فكرت في إخراج فيلم «هاملت» مرة وبمحض المصادفة، تصورت المشهد الأخير، ومن هذا التصور، فهمت فكرة الفيلم».

في اعتقادي، هذا هو المكان الوحيد، من مخطط لورانس أوليفيه الإخراجي، الذي يستحق أن نقف عنده، وكل ما تبقى يؤكد بديهية، الخطوط العامة، للنوعي الفني الماركسي، حول جدلية المتناقضات، التي تنشأ بين النوايا الذاتية للفنان، والنتائج الموضوعية لإبداعه، عندما تدحض قوة الموهبة والرؤيا الفنية، طروحات الفنان نفسه النظرية، السريعة، والتي تقتصر إلى التأمل.

فيلم لورانس أوليفيه، يبدو لدي التمعن في جميع عناصره، عملاً متكاملًا، له وحدته العضوية، حيث الأفكار والمشاعر التي يزخر بها أهم بكثير بل وأغنى، مما يمكن أن يستخلص من سطور المقدمة الإخراجية. وإذا كنا، قد ذكرنا أنفاً لدى تحليل «هنري الخامس» أنه ساير روح العصر، إذ أخرج فيما وطنياً - والعالم على أبواب الانتصار على الفاشية - يمجّد البطل المثالي، فإن تأثير العصر لا يمكن ألا أن ينعكس على «هاملت». لتذكر تلك السنين، وضعت الحرب أوزارها، وانتهت بالانتصار، الذي طال انتظاره، ولكن بعد ثلاث سنوات، اتضح للإنكليز، أن السلام، لم يحقق الآمال التي انعقدت عليه، أن سقوط الإمبراطورية البريطانية، وتدابيعها كقوة عظمى، بدا واضحاً دون لف أو دوران، خطاب تشرشل، السيء الصيت، كان نذير شؤم بقدم مصائب جديدة «الحرب الباردة» والخطر الذري، الفلسفة الوجودية انتشرت بسرعة، وأقتحمت الجزر المنعزلة.

والشعور الوطني العارم وما رافقه من احساس بالتضامن والمسؤولية الجماعية، التي وحدث بين مواطني العرش الإنكليزي، في الأوقات الصعبة التي مرت بها البلاد، كانفاذ الجيش في «دنرك» وصد الغارات التي كانت تقوم بها طائرات «الفاو» الفاشية. هذا الشعور اخفى، بل ذاب في الهموم والمتاعب

اليومي، الكوايس - التي لا تشبه أشباح ديكنز المريحة - راحت تتغلغل في أحجار البيوت الإنكليزية التقليدية، التي كانت تعتبر قلعة حصينة للذات البريطانية، غير القابلة أو التي لا تصلها المؤثرات الأجنبية.

ولم يعد الفيلسوف الفرنسي، هنري برجون، صاحب نظرية الإدراك الفطري (الفريزي) المعالم الذي يكتشف مصائب الإنسانية، وإنما التماسوي سيجموند فرويد، الذي رأى أن هذه المصائب الإنسانية، تكمن في لا وعي الإنسان، وفي «عقدة» الجنسية التي خلقت معه، وأصبح بالتالي في الزمن الغائم الجديد.

وأضاف التحليل النفسي إلى الهاملتية «عقدة أوديب». اكتشفوا أن لدى البطل مرضاً نفسياً، والأهتزاز الذي أصابه، نتيجة علاقة الحب المختلطة بالدم، بين أمه وعمه، المريض ليس العصر، وفقاً للفكرة الشكسبيرية، وإنما الروح الإنسانية.

هكذا حدد كوزنيتسيف، التطور الذي طرأ على مفهوم «الهاملتية» في فتر ما بعد الحرب وأما بالنسبة للورانس أوليفيه فقد حدث معه ما أشار إليه بيتر بروك في الفترة التي شهدت الاهتمام بالمعاناة الفردية، والتحليل الذاتي، أكثر من صراع الفئات الاجتماعية، كيف طلعت مسرحيات شكسبير لمتطلبات ممثل عظيم واحد.

في مقدمته، لم يذكر أوليفيه، كلمة واحدة حول سير هذه الحقائق كلها في قراءته للمسرحية والدور، ولكن مما لا شك فيه، أنها تركت بصماتها، على فيلم «هاملت».

وإذا كان حذف شخصيات من السيناريو مثل روزنكرانس وجلدنستون لا يعد خروجاً على تاريخية عمل لورانس أوليفيه، فإن شطب دور فورتنبراس يحتر شأناً على تغييرات هامة في فكرة الفنان.

وبصرف النظر عن حجم المكان الذي أفرده شكسبير لشخصية الأمير الرويجي، ومهما كان رسم هذه الشخصية، من الخارج شكلياً، إلا أن أهمية فورتنبراس الفكرية والفلسفية، عظيمة لفهم الفكرة العامة للتراجيديا، ما قاله في السطور التالية الباحث ليس تطوراً للفكرة التي طرحها - في بداية هذا القرن - كونه فسر فحسب وإنما تأكيد لها : هاملت - قصته ثلاثة منتقمين : الأمير نفسه، ولا برتس وفورتنبراس».

وإذا افترضنا أننا لم نتفق وهذه الطروحات التراجيديا الانتقام، فإن علينا أن نعرف بصحة وأهمية ما ذهب إليه، وهو يحلل ويحدد دور ومعنى شخصية فورتنبراس : فورتنبراس هو الوحيد الذي لم يحقق ما كان يصبو إليه فحسب، وإنما ما لم يكن يحلم به، بماذا استحق هذا المطب والاستحسان في

التراجيديا؟ بعبارة أدق كيف استحققت موضوعة الانتقام القبلي، الذي يطوره فورتنبراس، ذلك التعاطف؟ لأنها - أي موضوعة الانتقام - تنزع. إذا كان الكاتب يثني على هذا البطل الذي رفض تنفيذ قانون الانتقام الاقطاعي وهذا أيضا رفض لأهم مقومات الأخلاق الاقطاعية فهذا يعني أنه يحیی رفض الاخلاق الاقطاعية بعمامة. لقد خسر فورتنبراس منتصرا، ليس في أرض المعركة في بولونيا فحسب، وإنما في الأرض التي حولت فيها الأخلاق الاقطاعية، خشبة المشهد الأخير رلى الفصل الأخير.

فورتنبراس لا يستدل بهاملت على العرض الدائمركي، هكلنا ببساطة أنه البديل، لعقل الامير الشقي، العالم وغير الواضح، انه يحمل معه الى السينور، الصحو والموضوعه.

هذه الفكرة معبر عنها في قصيدة متميزة كتبت عام ١٩٦١ للشاعر البولوني زيجنوف هيربرت بعنوان «رثاء فورتنبراس» حيث هذا الأخير يخاطب هاملت.

والآن بعد أصبحنا وحيدین

أريد أن أحدثك حديث الرجل للرجل

خاصة وأنت ملقي على الدرج

ولا ترى إلا ما تراه النملة الميتة

شمس سوداء وأشعة متكسرة

لم أفر في يدك إلا وأنا ابتسم

الآن وهما ممتدتان على الصخر

كأعشاش ساقطة

لا تقبضان على السلاح

تماماً كما كانا في السابق

هذه هي النهاية

سوف تدفن كما يدفن الجندي

على الرغم من أنك لم تكن جندياً

في يوم من الأيام

ولكن هذا هو التقليد الوحيد

الذي أعرفه قليلا .  
سيكون ذلك «تدريسي» قبل الاستيلاء على السلطة  
يجب أن اسولي على البلاد، مدينة اثر مدينة  
في كل الأحوال كان يجب أن تموت يا هاملت  
فأنت لم تخلق لعيش  
آمنت بأفكار مصنوعة من الكريستال  
وليس من الطينة الانسانية  
وداعاً أيها الأمير تنتظري التشريعات  
والقوانين التي لها علاقة بالعاهرات والفقراء  
أنا أيضا يجب أن أفكر في أفضل الأنظمة للسجون  
فقد أجدت عندما قلت : الدائمات سجن  
أنا مشغول وهذه الليلة سوف تولد نجمة  
هاملت .. لن لنفي أبدأ  
حكايي لا تصلح لأن تكون موضوعاً  
لأية تراجيديا .

الشاعر محق، ففورتبراس لم يستطع ولا ينبغي أن يكون بطلا للتراجيديا، ولكن بدونه، تخسر التراجيديا عمقها، وتنوعها ونبضها التاريخي .

يأتي قول ستانيسلاف لينارتوفيتش التالي، كما لو أنه حصيلة نقاشنا «مع المخرج الإنكليزي: محذوف المادة المتعلقة بفورتبراس، ثم اقضاء التشديدات الشعبية والاجتماعية، حول الدراما إلى مجرد قصة عن أسرة ملكية، يحطم كل فرد فيها الآخر . . . الشخصيات منزوية في مساحات غير معروفة، يفصلها عن العالم جدار من الشؤم، تترك انطباعاً كما لو أنها أي هذه الأسرة، فريق من الناس، يشرحهم التحليل النفسي بقسوة» .

ولكن إذا كان اقضاء شخصيات من الدرجة الثانية كفولتماند وكورنيليوس، لم يلحق ضرراً يذكر بالفكرة، فإن حذف روزنكرانتس وجلونسترن، ترك أثراً واضحاً .



في محاضراته التي ألقاها، في مسرح متاد فورد التذكاري، استشهد الناقد الإنكليزي بول دون بما قاله البروفيسور جيمس فليس : «حبكة التراجيديا هي سلسلة من التحرك والتحرك المضاد لكل من كلوديوس وهاملت، بعد أن أطلق الطيف تهمة، أنها سلسلة تبدأ من التقارب الحذر وتنتهي بالمبارزة القاتلة، بدون روزنكرانتس وغلدنستون، لا يتحقق صراع كلوديوس وهاملت، والحوادث الدرامي، تغدو نزعته درجة الأولى.

يشهد الواقع أيضاً على أن مآخذنا، على فيلم لورانس أوليفيه، عادلة. فليس من قبيل المصادفة، أن تكون أفضل مشاهد الفيلم السوفيت، ي عرض قوات فورتبيراس، ومشهد المزامير، حيث يلتقى كل من هاملت وروزنكرانتس، وجلدنستون، سيأتي الحديث عن ذلك فيما بعد، والآن لكي ننهي حديثنا عن خسارات أوليفيه المحزن، نعود ثانية إلى الناقد بول دن : «مشكلة النظرية أو الاطروحة الفرويدية حول شكسبير، هي أنها تناقض مونولوجين عظيمين هما: «آه كم أنا وضعيع» و «الكل هنا أتحد ضدي».

كلا المونولوجين لا يتفقان مع النظرية التي تقول، أن هاملت تباطأ في قتل كلوديوس اعتقاداً منه، أن ما يدفعه إلى ذلك الرغبة في امتلاك أمه. والزعم بأن شكسبير وضع في شخصية هاملت «عقدة أوديب» مسألة قابلة للنقاش. في الفيلم هذه الناحية تحتل المكان الأول، الأمر الذي جعل المونولوجين العظيمين يضيحان.

التعديلات التي أجريت على النص، والجو المرن الذي وضع فيه شكسبير التراجيديا، يثير الجدل أيضاً:

«لقد قصدنا في الفيلم أن نترك مساحات وفراغات غير مشغولة، فعلى الشاشة لا يظهر أي أثاث، لأنه لا يؤدي أي دور في الفيلم سواء في البداية أو النهاية. وهكذا كل تفصيل، كل قطعة، سواء أكانت طاولة أو سريدا تغدو ضرورية، وتشكل خطأ في الرسم العام للفيلم».

وإذا كان من الصعوبة بمكان أن نعارض المخرج في ذلك الجزء، حيث يسعى للوصول إلى الموقف أو المشهد، فإننا نستطيع القول أن أسلوب الديكور - الذي يعود إلى المراحل الأولى من أعمال جوردن كريج - تقليدي جداً ومجرد.

كتب جريجوري كوزيتسيف، مناقشا تفسير أوليفيه، يقول :

«منذ أيام جوردن كريج والجو المحيط بشخصية هاملت عبارة عن فراج ووحدة، وحدة البطل وسط الجدران الهائلة والأعمدة، بينما يختلف الوضع لدى شكسبير: الوحدة وسط غليان الحياة في القصر. إن ما يكاد يخفق هاملت، ليست هندسة البناء، وإنما الحياة الروحية، جو العصر».

واليوم يتضح أكثر من أي وقت مضى، كيف أن حلول الفنان كارمن ديلون التشكيلية الغريبة، تتفق تماماً مع المواقف الوجودية، التي تغرق الفيلم. في مسرحية سارتر التي أثارت ضجة، في ذلك الوقت، وتقتصد «الأبواب الموصدة» عالم الغيب يؤدي إلى غرفة متغلقة مظلمة في فندق ريفي، لا أبواب ولا نوافذ هناك ولدت المقولة الشهيرة «الجميع هو الآخرون».

ليس من قبيل المصادفة أيضاً، أن تحاول شخصيات، إحدى مسرحياته الأخيرة «أسرى التونا» تعذيب بعضها عذاباً ميتافيزيقياً رقيقاً، في مكان منزل، في ضاحية، بعيدة عن مشاكل ألمانيا بعد الحرب.

من الطبيعي أن الفاشي المجنون فرانتس، لا علاقة له بأمير أوليفيه الطيب النبيل، ولكن تلك الجدران التي وضعها المخرج بينه وبين العالم، أحالت «هاملت» إلى «أسير السينيور».

في هذا كله ثمة فكرة قاسية، تتصل اتصالاً وثيقاً بشكل تعبيرها الفني، أنها تمسك بالفنان وثيقة في الأسر.

في هذا السياق، أنخطق فيكتور دي سيكا - عندما قام بأقلمة مسرحيات سارتر - إذ أخرج الأحداث إلى شوارع هامبورج أو إلى مسرح «برلينر - انسامل» فقد كان عمله هذا نوعاً من التفاف السينمائي - التقني أن النقل الخارجي للبحث للأحداث من الاستوديو إلى الطبيعة، لم يضيف جديداً على العمل، بل على العكس يحرق وحلته الفنية.

ربما أن شعور أوليفيه، بقذارة الحفرة وخطورتها، هو الذي دفعه مرتين فقط، إلى الخروج من السينيور: عندما ظهر هاملت على البرج المعلق فوق البحر، أثناء القائه مونولوج «نكون أو لا نكون» وعندما التقى بطيف أبيه.

وطالما أننا بصدد ظهور الطيف، الذي يلعب في التراجيديا دوراً أهم بكثير من فورتنبراس، سأسمح لنفسى باستطراد خاص.

#### الاستطراد الأول : عن الطيف

- هل تؤمن بالإشباح؟ سأل المسافر الرجل الذي يجلس قربه.

- كلا، أجاب الرجل واخطف عبر الحائط.

#### حكاية إنكليزية

يواجه المخرجون كلهم، مشكلة حقيقية، عندما يتعرضون للأطيايف والأشباح، في مسرح شكسبير، طيف والد هاملت، الأطيايف في ما كتب، أشباح الضحايا التي تتراعى لريتشارد الثالث

ويوليوس قيصر، قبيل المعارك الحاسمة، روح بانكو المنتقمة وأولئك المضحكون في «حلم منتصف ليلة صيف».

يخلق جميعهم نوعاً من الارتباك، لكل من المخرج وفنان الديكور والممثل، لأن التجسيد يتطلب شاعرية، سواء على خشبة، أو على الشاشة.

لقد كنت - كمتفرج - شاهداً على معاناة وحيرة كثير من المخرجين المسرحيين، ولم يستطع أحد منهم أن يحل، هذا اللغز الشكسبييري حتى النهاية.

فهاملت المخرج جايد بوروف - في المسرح الجوال - لحق - كالمسحور - حزمة الضوء، التي كانت تسقط على الخشبة بشكل عامودي، من المنحدرات العليا، وراح يهمهم كلمات الطيف، مثله أيضاً ميخائيل تشيخوف، في مسرح موسكو الفني، الذي ألقى مونولوج طيف الأب، وهو في حالة ذهول مطبق، ووجه ينطق بالعرب. أما الممثل أناتولي جاريونوف - في مسرح فاخاتكوف - فقد رفض الحلول الخارقة، وراح وفقاً لفكرة المخرج، يصرخ في جرة من الفخار - محاولاً إعطاء كلمات الطيف، نوعاً من التحويل الصوتي. وللأنصاف لا بد أن نذكر النتائج المشرفة التي وصل إليها، سيرجي رادولوف، في إخراجه لهاملت، في مسرح لينسوفيت، تشكل الطيف من عاصفة ثلجية، وكان المشهد مقعاً على طريقة الكسندر بلوك ولكن عندما انتهت المؤثرات الضوئية، هبط أداء الممثل الضعيف بالمشهد، من قمم الشعر، إلى مستوى العرض المتوسط.

ظل تصور ميرخولد الرائع، لهذا المشهد، مع الأسف الشديد بعيداً عن التحقيق، وفي اعتقادي أنه الأكثر شاعرية والأكثر معاصرة سجل المخرج تصوره على الشكل التالي:

«شاطئ البحر، البحر غارق في الضباب، الجليد، ريح باردة تطارد الأمواج الفضية نحو الشاطئ الرملي الذي لا ثلج فيه، يرتدي هاملت رداء أسود، يغطيه من رأسه إلى أخمص قدميه. أنه ينتظر لقاء طيف أبيه ينظر هاملت نظرات مقبضة إلى البحر، تمر دقائق متعبة ومملة، يجول ببصره بعيداً فيرى أباه (الطيف) قادماً مع الأمواج، التي تتراكم نحو الشاطئ يخرج من الضباب، وبصعوبة يرفع قدميه من القاع ذي الأرضية الرملية، كل شيء يلفه اللون الفضي، الرداء فضي واللحية فضية. . .

يتجمد الماء على لحيته، أنه يشعر بالبرد وهو في وضع صعب. يصل الأب إلى الشاطئ، فيركض هاملت للاقائه. عندما يخلع هاملت الرداء الأسود يظهر أمام المتفرج في ثياب فضية. يلتقي بالرداء الأسود على أبيه، ويغطيه من رأسه إلى قدميه، ثم يعانقه، المشهد قصير: الأب يرتدي اللون الفضي. الآن يرتدي اللون الأسود. ثم تجري عملية تبادل في لون الملابس، يتعاقب الأب والأين ويختفيا.

ما هو جوهر الموضوع هنا؟

لطيف الأب ، القادر على أن يحب ويشعر بالبرد ، يتنفس بصعوبة من شدة التعب ، ويمانع بركة .  
لم يجد كوزيتسيف في عرضه «هاملت» والذي أخرجه لمسرح بوشكين ، حلاً مقنعاً للطيف ،  
على الرغم من اعتماده على قامة الممثل الطويلة . لم يجد الحل المناسب إلا في الفيلم ، حيث أنه كان  
الأقرب إلى الحل الإبداعي لمشكلة الطيف .

كعب المخرج في مذكراته ، قبل بدء التصوير ما يلي : «الطيف أو الشبح ككائن خال من اللحم  
والدم لم أتمكن من أمسكه بيدي ...»

ولكنه روى فيما بعد كيف وقع بصره على خوذة في متحف الايرميتاج ، يعود تاريخها إلى أواسط  
القرن السادس عشر حيث كان من الممكن أن يتخيل المرء من خلال واقيتها الأمامية ، ملامح الوجه ،  
يقول كوزيتسيف: «في ملامح الوجه ألم مكابر وقوة شريرة هادة الحديد نفسها ، غير ممكنة للوجه  
البشري ، أنها تخلق جواً من الرعب ، يتصور المرء وجهين متفقين: أحدهما وقد ألقى إلى الخلف ، كأنه  
يعاني ألماً تشنجياً ، والآخر حديدي ، نحته في شق الخوذة - يظهر كخوذة سريعة عندما يجري الحديث  
عن الحب المهان - مليئة بالحزن .

كانت الخوذة بمثابة مفتاح للمشهد ، لكن الطيف نفسه ، ما كان مقنعا بشكل نهائي ، لو لم يخلق  
المخرج حوله ذلك الجو ، الذي أجبرنا علي الإيمان بوجوده ، كانت الرياح عاملاً مساعداً ، بالإضافة  
إلى الأصوات التي كانت تصدر عن البوابات ، وتلك كانت تصدر عن الخيول ، حيث أنها كانت أول  
من يعطي إشارة تحذير وعندما تدفع

يد غير مرئية ، فإنها بصهيلها ، كانت تنشر الشعور بالفزع والكارثة غير العادية .

بالإضافة إلى ما تقدم ، فإن تفصيلاً آخر ، ألهم المخرج . فبناء على اقتراحه أخذ الصمور ،  
للطيف ، لقطات سريعة ، تعطي لدى عرضها على الشاشة ، انطباع الحركة البطيئة . استعملت هذه  
الطريقة كثيراً ، ولكن ليس لعرض الظواهر السحرية ، وإنما لإضافة مسحة من الشعرية ، على الواقع ،  
هكلا صور ، على سبيل المثال ، لوي مال الزهرة الليلية لأبطال فيلم «المشاق» الذين صرحوا بحبهم  
علانية .

وهكذا أيضاً تحركت الخيول الأسطورية حركات متماجة ، في فيلك دافجيتنكو «زفينجوري»  
يستطيع أيضاً المتفرج المتابع ، إيراد عدد أكبر من الأمثلة التي تحفل بها انطولوجيا السينما العالمية .  
ولكن التصوير السريع أخذ في فيلم كوزيتسيف بعداً خاصاً ، لأن الحركة المتماوجة ، تقاطعت مع ثقل  
الدرع الحديدي الذي يرتديه الطيف . أعطى هذا التوافق بين «انعدام الوزن» والثقل الحياتي ، تلك  
المصداقية السينمائية ، التي تمتلكها الكاميرا المستخدمة بمهارة .

هكذا يظهر والد هاملت . ولكني فكرت حالا: من وجهة نظر من ، صورت تلك اللقطات ، التي ترسخت في ذاكرتي؟ الطيف يتماوج في المستوى الاول ، ومن بعيد من فتحات قنطرة خيالية ، خرجت من ، لوحات الرسام الايطالي كيريكو ، نرى شكل الامير الصغير .

سأتحدث ثانية فيما بعد عن دور الكاميرا ، في فيلم كوزنيتسيف ، ولكن هنا بالذات نحس بنظرتها ، وكأنها مندمجة في شخصية هوراشي . نحس كما لو أننا نرى في الكادر - من خلال عينيه - طيف الوالد وشبح الأبن .

ولكن الأهم هنا ، أن المخرج لا يلجأ إلى وسائل ، مسرح الرعب والعنف ، ولا يحاول أن يخيفنا كما يفعل بعض المخرجين الآخرين ، عندما يتعرضون لتجسيد ، الظواهر الخارقة ، والمواقف الخيالية .

لقد سبق وحذر بتولد بريخت قائلا: «ان مضمون الفعل في المشهد الأول من هاملت ، يمكن التعبير عنه بعبارة «يظهر الطيف في قلعة السنيور» . المشهد تجسيد مسرحي للأشاعات التي يتداولها الناس في القلعة ، ولها علاقة بموت الملك ، ومن الواضح أن أي شكل يمكن أن يأخذه العرض ، سوف يتعد عن الأهم ، إذا أثار الطيف الخوف ، كطيف بالذات» .

الواقع أن أوليفيه لم يدرك ذلك ، فلديه تحت غرزة الطيف ، ليس الوجه الطيب المهان ، وإنما لاشئ ، أنه بالأحرى قناع الموت الأحمر لادجار الذي لعب شكسبير نفسه دوره في مسرح «جلوبس» «الملك الميت» قد يكون الشخصية الوحيدة ، التي دخلت التراجيديا من الأسطورة الشعرية القديمة ، الغريبة عن العصر وأخلاقه .

الطيف . . . من علامات مصائب الدولة وهو وفقا لمفاهيم ذلك الزمن ، نذير شر لأحداث قادمة ، كل شئ في الدانمارك يسير نحو الهلاك . كل شئ يناقض طبيعة العلاقات الانسانية» .

هكذا فهم شكسبير المخرج السوفيتي ، ولذلك خرج منتصرا من معركة مع الطيف أما المخرج الانكليزي ، فلم تساعده المؤثرات الصوتية ، التي رافقت ظهور الطيف ، والتي ضجت كساحة اعلانات ، والمؤلفة من زعيق خمسين امرأة ، وتجديف خمسين رجل وأنتي عشرة آلة كمان . . .

## أسير السينور

طاردي الموت كشيخ لأنني لم أحب الحياة

سبب ذلك الخوف الذي زرعه في

الموت .. أردت أن أموت،

يقيد، أحياناً، الخوف الجليدي صبري

ولكن ليس لمدة طويلة

سعادتي المزهرة بخت، والدلفت نحو السراب الأعمى

عندها سأكونر ماداً.

جان بول سارتر «كلمات»

وهكذا نعود من الاطيف «الأشباح» إلى الواقع ونحاول تحديد القيمة الفنية للفيلم، على الرغم من محدودية طروحاته الفلسفية.

تجلت القيمة الفنية، قبل كل شيء، في الممثل نفسه، فهاملت أوليفيه يناقض فكرة أوليفيه - المخرج، التي ترى في هاملت شاباً ضعيف الإرادة، وغير حاسم، أنه ليس شاباً تماماً، بل يقترب من السن الذي ذكر في النص، أي حوالي الثلاثين، يستطيع إذن أن يورد سلسلة نسبته التي تعود إلى الفايكنغ، أنه الشمالي الحقيقي، بل أكثر الهاملتين، الذين صادفناهم على خشبة المسرح، شمالية.

وفي الوقت نفسه، ليس فيه - الضعف العصبي - الذي يجمع بعض الذين يلعبون دور الامير اللانمركي - مع أوسفالد بطل مسرحية «الأشباح» لاهسن.

اعترف لورانس أوليفيه، أنه أراد في البداية اعطاد دور هاملت لممثل آخر، على أن يكتفي هو بالإخراج، كما يعتقد أن معطياته النفسية - الفيزيولوجية، متناسب والشخصيات القوية، المتماسكة، كهري الخامس، أكثر مما تناسب الطبيعة الشعرية لهاملت، إلا أنه قرر أخيراً أن يلعب دور هاملت، ولكي يتعد عن الأشكال الخارجية للشخصيات المسرحية، التي سبق وأداها، صبغ شعره باللون الأبيض الفاتح، و لأن أوليفيه تميز كممثل، في الفيلم، اقررت طرق الفكرة الإخراجية والأداء التمثيلي، ظهر هنا بقوة قانون الفرزية الإبداعية، الذي يساعد عادة، الممثلين الموهوبين، على تذليل الصعوبات التي تنشأ من عدم دقة القراءة الإخراجية.

يحلل يتر بروك - هذا العلامة الشكسيري - شخصية هاملت على النحو التالي :

ولم تفقد شخصية هاملت، على مدى قرون عديدة، وضوحها وبريقها، بسبب معيها الذي لا ينضب، فالممثل العظيم يجد طريقه، إلى هذه الشخصية، كما يكشف، عازف البيانو، طريقه إلى سوناتا بيتهوفن، عبر نوع من التغفل الغريزي، في هذا اللغز.

انعكس هذا التفسير الذاتي، في لقاء لورانس أوليفيه، الرائع للنص، وبصرف النظر عن الطريقة الثرية في الإلقاء، إلا أن النص الشعري، احتفظ بنكهته حتى النهاية، وطريقة «المونولوج الداخلي» التي استخدمها للمرة الأولى، في «هنري الخامس» جاءت هنا موسعة وفي مكانها.

الصوت الذي يأتي من خلف الكادر يجعل المشاهد واقفاً بالأمير، في الوقت الذي يمنحه القدرة على الاصغاء، إلى أكثر الاعترافات حميمة من روح غائمة.

المشاهد الصامتة ليست أقل إقناعاً، فمع مونولوج أوفيليا، الذي يتحدث عن زيارة الأمير، كادرات صامتة تكشف ما لم تستطع ابنة بولونيوس المسكينة فهمه. مسحة من الحزن تغلف نظرة الأمير، الذي يبدو وكأنه يودع، وإلى الأبد، حبه، هذه هي الإشارة الوحيدة، إلى أن هاملت، على أية حال، أحب أوفيليا، سيكون في المشاهد التالية كهلاً، قاسياً معها، ارتباطه الساخن مع غيرتروود، يغطي هذا العشق الصبياني العابر. أن الجاذبية الشخصية، التي يتمتع بها الممثل نفسه، تملأ الفيلم كله وتبلغ الذروة في مشهد المبارزة، الذي لا ينسى، حيث هاملت كطائر أسود، ينطلق من بين الصخور، ليدهش الملك - القتال. من الواضح أنه عندما رأى أوليفيه في خياله أنه يسبح في الهواء، كتجسيد للقصاص العادل، ولدت فكرة الدور كله. ولكن حتى عندما يتجول هاملت في القاعات الفارغة، بصمت ولا يخشى أن يعطي ظهره للكاميرا، أو جانبه (كأنه في الوقت نفسه لا يريد التأكيد على دوره «كنجم» رئيسي في الفيلم، فإن الشعور بأهميته وتماسكه ورجولته النبيلة، لا يفارقنا.

وإذا كنا نتعرف بنجاح أوليفيه كممثل، فإن علينا بالمقابل، أن نشير رلى حلوله الإخراجية، التي تلتقي مع أدائه، لتشكيل وحدة متكاملة.

يجد لشخصية أوفيليا، تطوراً وتكيفاً دقيقاً، ينسحب على سلوكها كله، ففي مشهد وداع لريتس، تبدو لا مبالية وتثق بالناسب بسهولة. فهي تلهو بشرائط ملابس أخيها، دون أن تغير تعليمات أيها، اهتماماً يذكر.

فيما بعد وعيها التراجيدي الذي تناقض مع هذا الموقف، في مشهد الجنون بخاصة، عندما تضع الزهور على كرسي هاملت الفارغ، كاحتجاج على ضمير جرتروود. فبناء على فكرة المخرج، علاقة هذه الأخيرة، بكلوديوس، هي سبب المعاناة والمصائب، التي حلت بها. المشهد الرئيسي والمركزي، هو المكالفة بين الأبن وأمه - لورانس أوليفيه، في مشهد المخدع، يلعب دور العاشق

المهان والمتضرع غضبا، ولذلك عندما تتناول جرترود، في النهاية، كأس الخمر المسمومة، تبدو الحركة مقصودة، صادرة عن وعي تام بالانتحار، كتكفير عن الذنب، وقبل أن تشرب السم، تسمح طرف الكأس، بمنديل هاملت، كما لو أنها تسأل أبنها الصفيح.

قرفها من الملك، سبق وأشار إليه المخرج في الحركة التي يرغب فيها، الزوجين على أن يفترقا رمزيا، وهما يصعدان درجين يؤديان إلى جهتين متناقضتين، سقوط التاج، عن رأس كلوديوس وتدحرجه على البلاط، - في مشهد المبارزة - تفصيل رمزي، كنا قد ذكرناه آنفا ونحن نتحدث عن «ريتشارد الثالث» وذكرنا الفكرة التي يرمي إليها أوليفيه، من خلال رمز السلطة هذا. إلا أن أهم مكسب إخراجي - الكاميرا السينمائية، التي سبق وأولاهها لورانس أوليفيه، أهمية كبيرة في «هنري الخامس». فإذا كانت الكاميرا هناك تنتقل من مسرح «عجلوبوس» إلى أرض المعركة، ومن داخل القصر إلى خيم الجنود، وكأنها حركة قائد الأوركسترا، التي تشير إلى هذه المجموعة من الآلات أو تلك، لا نحس هنا، في حركة الكاميرا، بأصبع المخرج قائد الأوركسترا، ولا نستشبه الشخصيات الرئيسية الكاميرافي فيلم «هاملت» شاهد صامت علي التراجيديا التي تجري حوادثها في قلعة السيونور، شاهد يمتلك هدوء ملحما، وفي الوقت نفسه، ليس لا مباليا تجا معاناة أسير السيونور.

عندما يظهر الشبح، تبدأ الكاميرا «التنفس» السريع والمفاجئ. القلب الميكانيكي ينبض بتوقيت مع قلب هاملت. لم يعرض النبض السريع والمفاجئ بالاعتماد على الحيل واللقطات السريع، بيد أن هذا لا يحدث إلا مرة واحدة، في الفيلم. وغالبا ما تفضل الكاميرا، البقاء في الظل، محافظة على دورها الصامت ولكنه - أي الدور - شاهد فعال على طريقته الخاصة.

ما يلتفت الانتباه بخاصة، السلوك الذي تسلكه الكاميرا، بعد مشهد جنون أوفيليا تخرج الفتاة من الكادر، لتلاقي قدرها المحكوم، والكاميرا لا تتبعها، وعندما تصبح الصالة فارغة تماما، تتحرك الكاميرا، كما لو أنها تخطو خطوات هادئة، غير مسموعة، في الممر وتلقي نظرة حذرة، على غرفة نوم أوفيليا تصل هنا إلى قناعة بضميمة النهاية التراجيدية، والمخرج يعرض علينا جسد أوفيليا، وقد أخذه دوار النهر.

ومن المؤسف أن نلاحظ، ان هذا الكادر، بالذات (كما في فيلم كوزينيتسيف) لا يشتهر، من اكتشافات المخرج الناجحة. فهو متأثر بدرجة كبيرة ويمكن تمييزه بسهولة، لأنه يخرج على الأسلوب العام، للفيلم.



«تقلق» الكاميرا أيضا في مشهد «المصيدة». فمراقبة ردود فعل الملك والملكة، ليس من مهمة هاملت وهوراشيو فحسب، وإنما من مهمة الكاميرا أيضا (وضعت على قضيب حديد ملئ فكانت في موقع ناجح التي راحت تستعرض وجوه المشاركين، في التراجيديا).

وإذا كنا نفهم دور الكاميرا علي هذا النحو، فإن حركاتها التي أثارت عدداً أكبر من الانتقادات - ثلاث حركات في مشهد مؤامرة كلوديوس ولرتس - تغدو مفهومة. تهبط الكاميرا، ثلاث مرات، من علو شاهق وتقترب بسرعة من وجوه المتأمرين، وتبتعد عنهم، لتعود إلى مكانها السابق.

هذه الحركات الثلاث تبدو، في البداية، نفسياً غير ضرورية، لأنها لا تمثل وجه نظر أحد - أي هذه الحركات - مبررة انفعاليا. ففي البداية يقترب المشاهد غير المرئي من أحد المتأمرين، وكأنه لا يرغب في الاستماع بقدر ما يرغب في أن يتأكد بأن عينه، من غرابة الفكرة، ثم ومن هول ما يسمع، ينسحب نحو الآخر، وأخيراً يستسلم لضغفه وصمته العاجز عن إيقاف الجريمة.

أن الاكتشافات التي حققها، لورانس أوليفيه، في مجال حركة الكاميرا تستحق عن جدارة أن تدرج في انطولوجيا السينما المعاصرة، لأنه لا علاقة لها بما يسمى «الكاميرا اللاتية» التي تحاول بدقة، وبشكل كامل، الاندماج في شخصية بطل الفيلم، كما حاول أن يفعل ذلك، روبرت مونتجمري في «سيدة البحيرة»

يبدو أن هذه المشكلة، تشغل مخيلة أوليفيه المخرج باستمرار. لقد ذكرت كيف تحركت الكاميرا، في يديه، في «هنري الخامس» وكيف شاركته في «ريتشارد الثالث» يسعى إلى التخلص من «الكليشيات» المسرحية والسينمائية، هذا التأني في انتقاء التعابير السينمائية، تجلي أيضا في مونتاج الأفلام الثلاثة، إذا كانت المشاهد كلها تقريبا في هنري الخامس، تبدأ بقطعات عامة، ثم بالأقتراب من الشخصيات، ففي «هاملت»، نشاهد مباشرة بناء مضادا، للفقرة المونتاجية، تبدأ كل فقرة هنا بلقطة مبكرة، أو بتفاصيل، كاشفة بعد ذلك وبشكل تدريجي عن المستويات العامة أو البعيدة.

الظهور الأول للملك في بداية الفيلم، بلقطة مكبرة له والكأس في يده، يفرغه في جوفه، تبتعد الكاميرا وتكشف لنا عن شخصية كلوديوس، المنتصر، الواصل من نفسه.

المشهد، الذي يعلن في بولونيوس، عن نون هاملت، يبدأ بلقطة مكبرة، للقبلة الحارة، بين كلوديوس وجيرترود، الكاميرا تبتعد في اللحظة التي يصل فيها الملك، ثم كما لو أنها تندس بين الزوج الملكي، ثم في الوقت نفسه، تعبر عن رغبة الأمير، في الفصل بين الزوجين الملتصخين بالدم. ملامح أوفيليا تبدأ بلقطة مكبرة لدودة على الأرض، يسقط عليها، ظل رأس هاملت، القادم نحوها.

يمكن أن نضيف إلى قائمة الاكتشافات الإخراجية أيضا، سقوط الخنجر من يد الأمير، في زبد العاصفة البحرية الهائجة، أثناء مونولوج «أن نكون أو لا نكون» الحقيقة يمكن أن يحس المرء طعم الوسيلة الإيضاحية، لكنها مقبولة، لاسيما إذا أخذنا بعين الاعتبار، الصعوبة التي يواجهها المخرج، في حل هذا المونولوج الشهير.

أخيرا الطريقة التي اتبعها، المخرج أوليفيه والمصور ديسموند ديكنسون، في الوصول إلى عمق المشهد (حيث يمكن أن يتافسا كلا من أورسون ويلز وجريج تولاند في «المواطن كين» تجعل من فيلم «هاملت» مرحلة مهمة، ليس في السينما الشكسبيرية فحسب، وإنما في دفع حركة الفن السينمائي كله.

إذا حاولنا التقاط الكتاب الذي وقع من يد هاملت - في نهاية الفيلم - الميت لاقتنعنا، بأنه لم يخدع بولونيوس ولوجدنا على الغلاف: جان بول سارتر «كلمات».

## نافذة على العالم

«لا تستطيع السينما، بحكم طبيعتها، أن توجد بدون فضاء مفتوح مبسط، وتلخص التجارب التي يجب أن يخوضها المخرج، في تحويل الفضاء (المساحة) - الذي يتبدى في المسرح من الداخل، والذي يتشكل في مكان ضيق وشرطي - إلى نافذة على العالم.

كان يمكن أن يعيد هذه الكلمات، اندريه بازان، نفسه فيما لو شاهد فيلم جريجوري كوزينتسيف «هاملت». ربما كان من الممكن أن يجد فيها تجسيدا حقيقيا، لتصوراته الإبداعية. فمنذ المشاهد الأولى، وعندما يظهر ظل القلعة على أمواج بحر الشمال العاتية، تحس أن نسائم الريح البحرية، تحمل من وراء الأفق البعيد، تباشير العاصفة، هذه الريح هي نفسها، التي تبهر رداء الأمير، وهو يمتطي صهوة جواده، ويذهب لملاقاة مصيره المحتوم، وفيما بعد وعلى مدى الفيلم كله، سوف تقتحم الريح أكثر الأماكن سرية، مخايي وزوايا قلعة السينور الباردة التي جفت، وستكون الريح مرافقا امينا للأمر، حتى في تلك الليلة القدرية، التي يلتقي فيها الطيف. سترافقه وهي ترفع الستائر الثقيلة عن النوافذ، وحتى وهو يجر جثة الجرد - بولونوس، ستعبر الريح الملك الذي يسعى إلى الهروب من عذاب الضمير ...

## «الريح، الريح على كل دنيا الله ...»

سجل المخرج في مفكرته الأفكار التي تولدت لديه، بعد مشاهدة اللقطات الأولى التي صورت في الداخل.

«أريد مشاهدة اتساع المنظر وضخامته على الشاشة، والقوة الرهيبة لرحابة البحر، والسماء الثقيلة القرية. غريب.. يحاولون دائما تصوير هاملت داخل الاستوديو، بينما يبدو لي أنه لا يمكننا أن نجد مفتاح تجسيد الكلمات الشكسبيرية، علي شكل صورة بصرية، إلا في الطبيعة.

وإذا كانت لازمة البحر، تتردد عبر الفيلم كله، فينبغي أن تتنامى، في عمق الكادر، الموضوعات التالية البحر، السماء، الأرض... فالتناس يعيشون في غرف، وفي الكون».

استطاع كوزينتسيف أن يجسد تلك الفكرة كاملة على الشاشة، فالفيلم مشبع بالطبيعة، التي ليست مجرد خلفية، وإنما عنصر عضوي وإدارة ربط من الأحداث كلها. هذا ما يجعل فيلم المخرج السوفياتي، متميزا عن كل الشكسبيريات السينمائية التي شاهدناها.

لقد تعلمنا كيف نقدر ونثمن موسيقى الكلمة الشعرية، تأمرنا آيات الكسندر بلوك التالية من قصيدته «المجهولة»:

## تفوح منها رائحة الخرافات الحقيقة

### والحرير المرن . . .

لكننا لا نقدر ولا نحس بما فيه الكفاية ، ما يمكن أن ندعوه بالجناس اللفظي البصري ، الذي يتخلل البناء التعبيري لفيلم كوزيتسيف . ليست هذه الخاصة الإبداعية وليدة اليوم . فقد لاحظ هو نفسه : « انه في مرحلة من مراحل دراسته ، اكتشف طريقة للتغلب على الأدوات والاكسسوار والموسيقى البصرية - الاعصار ، والظج ، والنار .

ترافق هذه العناصر الثلاثة الأمير في كل مكان ، السماء مغطاة بسحاب قائمة تنحدر تدريجياً ، وعلى هذه الخلفية ، يسير الهويئا ، على حصانه ، نحو السينور . .

السحابة تتلوى فوق خشبة المسرح - كمؤثرات - الذي سيشهد أحداث «المصيدة» . . .

سيحي سرب الفيمات عودة هاملت ، الذي نجا من الموت في منفاه بانكلترا ، وهذه السحب نفسها سوف تلقي عليه نظرة الوداع ي الساعة الأخيرة التي تسبق الموت .

سوف يقصد هاملت السماء والبحر والرياح ، علي مدى الفيلم كله ، ليتخلص من جذران السينور ، وليس من قبيل المصادفة أن يختار صخرة قرية من الشاطئ سيخلو لنفسه كل مرة ، عندما تكاد تخنقه روائح الدم ، والنفاق ، الذي يقتات هودو القصر وسكونه ، وهنا أيضا نستقبل الطبيعة نفسه الأخير ، الذي يحل بعده الصمت الأبدى ، يتصادق هاملت مع البحر ، الذي سيفقد أميناً لكل أفكاره وأسراره . فبالقرب من أمواجه يكتشف سر مقتل أبيه .

سيرافق تأملاته حول جوهر الوجود ، صوت الأمواج الذي لا ينقطع ، يفرق في صمت طويل وهو حيد قرب البواب ، وقيل أن يعطي ارشاداته ونصائحه للممثلين . . .

... مريضة ومخيفة ومثيرة للضيق

تلك الأمواج وهي تصطلي وترسل ايماء ايض

إلى الرمل الرطب

أ. بلوك

ولكن كما لو أن الأقدام والقوة يختفان في هدير البحر البعيد . . .

... على الشاطئ الفارغ ، حيث من الواضح ، أن المد قد بدأ للتو ، لأن الزبد تلاشي بعيداً عن الموج ، على شكل برك صغيرة ، يغوص في الرمل الرطب ، جنود فورتنبراس .

يسمع هاملت ثانية ، وهو على ظهر الباخرة ، كلمات أبيه الوداعية:

«وداعاً .. وداعاً .. اذكرني ...»

تستقبل مياه البحر الهادئة ، كما لو أنها روضت ذلك الذي تجول طويلاً ، فقد عاد إلى الشواطئ القريبة من قلبه ، من الجزر البعيدة ، حيث كانت سكين الجلاذ بانتظاره .

المخطوط المتعرجة ، بقسوتها ، تذكر بلوحة ريريخ ، حيث الأرض القاسية الشحيحة ، والتي تحبها رغم ذلك ، لأنها جزء من لحمك ودمك ، جء من حياتك .. يطير فوق هذه الأرض ، طير له جناحان أبيضان ، وتتابع وتلاحق طيرانها ، كما لو أنها تقتضي أثره ، روح الأمير المعذب .

أيها النورس الطائر - النورس - الفعالة

التي هبطت وسبحت

في أمواج الغناء الذي أعشقه .

والذي كنت تميشه في .

يقف هاملت ، على الحاجز الحجري ، قبل المباراة الأخيرة القاتلة ، يدوي الآن صوت أوزريك الاجش ، حاملاً دعوة الملك . . . . والأمير يودع بنظراته الطير ، وكأنه أراد أن يلحق به ، إذ ليس ثمة ما يمنعه أو يعيقه بعد موت أوفيليا . . . .

ولكنه يعرف أن القرعة قد أجريت ، ولا مجال لكي يحميد عن طريق الانتقام الذي حدد سلفاً .

عندما تنتهي التراجيديا ، ويتسلفي ظل القلعة على الأوج الفضية الرصاصية ، يبدو الكادر الأخير ، وهو ينقل طيران الطائر ذي الجناح الأبيض ، خفيفاً كروح الأمير المتحررة التي استطاعت في النهاية ، الأفلات من الأمر الأرضي .

بناء الفيلم الشعري مشبع بالجناس اللفظي البصري ، ولكن ما كان له أن يمتلك هذه القدرة التعبيرية ، لو لم يوضع مقابل نسج الحياة الذي ملأ به المخرج فيلمه ، ساعياً من وراء ذلك إلى الخروج بالتراجيديا من الاطر التقليدية والكليشيات .

قد تبدو المبالغة والتركيز على دور الشعب ، في تراجيديا الأمير الدانماركي ، غير حلرة وغير لبقة ، ولكن ابراز حضوره ، كما فعل بوشكين في المشهد الأخير من مسرحيته يوريس جودونوف ، حيث يقول: «الشعب لا صوت له» كان ضرورياً وبديها .

هذا الشعب الصامت نفسه ، المشغول بحياته اليومية ، الراحل المتنقل في العربات ، والذي يلتقي هاملت ، وهو عائد من انكلترا على الطريق الموحلة ، حشد الخدم الصامت في البلاط ، حيث يجري

الأمير تدريباته مع الممثلين، الأشخاص البائسون، الذي يودعونه، الجنود الحاشية، حفارو القبور، كل هؤلاء لا يظهرون رلا في المستوى الثاني مواطنو المملكة الدانمركية العاديون شهود مهموم، ينتظرون لحظة دخولهم مسرح التاريخ.

لو نطق هؤلاء اشهود، لما كانا سمعنا دعوة للثورة من أفواههم، وانما ذلك النداء الذي أطلقه برتولد بريخت، في آياته المكرسة لهاملت :

لو تخلص من الكآبة

رفع رايته فوق الدالمارك

ولكان المثل الأعلى.

لهذا السبب لم يستطع كوزيتسيف، أن يحلو حلو لورانس أوليفيه، ويلني دور فورتبراس. كان يحلم، والفيلم مازال مجرد فكرة:

«لو كان ممكنا استعراض قوات فورتبراس، بطريقة تشبه عرض كالو وجوي ... القرى المحروقة .. الجيف الملقاة على أرض قلدة، أشجار البلوط، الريح التي تحرك أجساد الذين شنقوا. الضباط السكارى، القطة المرحون.

سيبدو هذا كله «اكسسوار» في المسرح

بالطبع لم ينجح أحد في تجسيد مثل هذا القصور على خشبة المسرح، وكذلك كوزيتسيف نفسه، عندما أخرج للمسرح عدداً من التراجيديات.

وليس في الفيلم قرى محروقة أو جيف أو أشجار بلوط عليها جثث تتأرجح، إلا أن تأثير كالو كان واضحا في مشاهد استعراض قوات فورتبراس علي شاطئ البحر.

التقاطع الذي يشبه خيوط العنكبوت، المذافع الغارقة في الرمل الرطب، العمل المضني، الذي يقوم به حاملو الدروع، والذي بدوا وكأنهم يهذون، تصنع هذا كله صورة الحرب، التي إذا لم تكن تشبه كوايس جوبا، فإنها ليست أقل اقناعا، وهي بحالتها الثرية العادية.

أيام الحرب كأيام السل، معبر عنها من خلال البيوت المعلقة، في الشارع الذي يسير فيه هاملت، وهو عائد من المنفى الإنكليزي. نتحدث التفاصيل هنا أكثر من أية ديكرات.

تحتفظ الذاكرة بصورة القارب الخشبي المسطح نصف الغارق، الذي يلتقي هاملت صديقه هوراشيو قرب، وعيدان الحطب على ظهور النساء المقوسة، كما لو أنهن خرجن من لوحات بريفييل، الزجاجة الكبيرة في سلة مصنوعة من أغصان الصفصاف المجدولة يقطر منها الماء، حفار القبور وعلي

على رأس عمله الذي لا يبعث على السرور، البنادق وقد أمسك بها الحراس، الخلفية بما فيها من تفاصيل، ضرورة للفنان - قوافة الدجاج، الكلاب التي انسل شعرها، القاذورات - كل ذلك ضروري، ليس لابرار التناقض مع قاعات القصر وإنما لعرض تلك الحياة الواقعية، التي كانت قبل بدأ التراجيديا الدرامية في القلعة، والتي سوف تستمر بعدها، والتي تشهد على اتصال مسيرة التاريخ، وتحمل حكمها على العصر.

على أرضية هذه الحياة الواقعية - إذا كان يجوز لنا أن ندعوها حياة - التي مازالت تجري في أروقة القلعة، يشعر المرء بالاختناق والضيق، على الرغم من أن مظهرها الخارجي، يوحي بحياة القصر المريحة. تمتد الأقمشة المشجرة، لتغطي الجدران العارية، كما في الفيلم الانكليزي، وفي الغرف الرئيسية صور رسمية للحاكم وهو على ظهر جواد أبيض. غرفة نوم أوفيليا فقط بما فيها من رسومات الغزلان والزخارف الوردية على القماش، هي التي تبدو مريحة.

تفص مرمرات وأروقة القلعة، على مدي الفيلم كله، بالحاشية والخدم والحراس، وتتوالى الحفلات الواحدة أثر الأخرى، وتزداد وحدة الأمير حدة، في الوقت الذي لا يستطيع فيه البقاء وحده، إذ ثمة من يراقب كل حركة وكل خطوة تصدر عنه. من الواضح أن القصر بارد دائماً، فالمدافئ التي تعمل ليل نهار، لا تغطي الدفء. في المدافئ حطب كثير، وموضوعة النار واللهب تراقق هاملت، دون الحاج المجاز.

يتم اللقاء الأول بين هاملت والحراس - قرب المدفأة المتوهجة وليس في ممر القلعة - كما هو الحال عند شكسبير - الذين يحملون له خبر ظهور الطيف. يعود هاملت إلى هنا ثانية، بعد المصيدة! ولكن نار المدفأة تخبو في الأجزاء الأخيرة من التراجيديا، عندما يصيب الخلل آلية الحياة المعتادة في القصر، وأوفيليا المجنونة، قرب المدفأة بالذات، تجمع بضع أغصان لاشعالها، حيث تتحول هذه الأغصان إلى ازهار حقل، في وعيها القلق المضطرب.

تخدم عناصر الديكور سمات وملامح الفعل والشخصيات: (فدورايزين) الدرج الخشبي، الذي يقود إلى مخدع أوفيليا، يفصل بين الأمير والفتاة والاسد المصنوع من المرمر، يروضه هاملت جاعلاً منه محدثاً يحادثه وشاهداً على تأملاته.

وعندما يقتل يولونيوس ويهوي ويتمزق الستارة - في أثر المشاهد توترا وتراجيدية - فإننا نكتشف أن خلفها شهوداً صامتين - تماثيل با رؤوس - مغطاة بشباب هيرترود الاستعراضية.

كل هذه العلامات، المنتقاة، بعناية والمجسدة، والتي تشير إلى القصر - الاسر - تجد أوضح تجلياتها في تفسير شخصية أوفيليا، تتبدى لنا في المشهد الأول، وكأنها دمية هشة، فقدت القدرة على

الرقص على أنغام موسيقى، هي أيضا هشة وزجاجية.

تقابل حركاتها بطريقة معبرة، مع العيون الواسعة الحزينة ولكنها مازالت مجرد لعبة مطيعة في يدي بولونيوس الوقح.

هذه كريليا هوفمان تحيا ثانية، تكتشف دقائق قلبها الصغير المحشور في كوته، ولكن بتأثير نظرات الأمير، لا تفهمه، تخافه، لكنها في الوت نفسه تجدها منجلمة إليه كوردة ذابلة، تشق طريقها عبر الصخور، وعندما تعصف بها الريح الباردة وتحنيها إلى الأسفل، فلن تكون لديها القوة لترفع ثانية، لان ساقها انكسرت. آلية الدمية الهشة تفسد.

مدهش الحل الذي وجده المخرج، في المشهد الذي يلي موت أيها، حيث جسم أوفيليا الصغير، يحشر في مشد حديدي، والاطار الذي حوله يذكر بأدوات التعذيب، التي كانت سائدة في المصور الوسطى، أو «بحزام العذرية» سئ الصيت، أنها تعيد وهي معبأة في هذا الكفن الحديدي، المغطي برداء جنائزي - الاصوات المراقبة للرقص أمام الزوج الملكي المذهول كما لو أنها أصوات بندقية معطلة.

همس لي البارحة أشياء كثيرة

همس أشياء مرعبة ....

مضى في طريق حزينة

ولسيت أنا البارحة -

نسيت البارحة

الكسندر بلوك - أغنية لأوفيليا

تلقى ثياب الحداد بقوة ارادة خارقة، وتبقى كما لو أنها عارية ماديا ومعنويا، في أسمال بالية، كتلك التي كان الأمير يرتديها، وهو يعود إلى آلامه الأخيرة القاتلة.

علاقة الحب بين هاملت وأوفيليا، الأكثر اقلاقا، يعبر عنها المخرج والممثلون في المشهد المشهور، في الفصل الثالث، حينما ينحني هاملت أمام أوفيليا، ويلفظ: «هل أجيبك يوما ما؟» بألم مكبوت.

يرفض كوزينتسيف هنا، تفسير لورانس أوليفيه الذي يوقم على أن هاملت يعرف أن الملك وبولونيوس يصفيان لما يقوله، في تلك اللحظة، تجيش روحه بالهيجان والقلق، ولكنه يدرك أن عليه أن يضحى بتلك المشاعر، التي كان يمكن أن تمنعه من القيام بالواجب المترتب عليه.



استطاعت الممثلة الشابة، انستا سياتير تينسكايا، ابصال الرسم الإخراجي للدور كاملا. أوفيليا فريتسكايا، ليست ساذجة أو بسيطة، كما في الفيلم الانكليزي، وانما مشوهة، لم تفتح روحها الانسانية بعد. ويبدو المخرج مصيبا وهو يوجه الكلمات الأخيرة لاغيتها الساذجة، في مشهد الجنون، الى الحرس الواقفين التاجين في مكانهم، والذين تغطي الدروع الحديدية بواقيات الوجه أجسامهم من الرأس إلى أخمص القدمين، حتى أنه لا يمكننا رؤية وجه الانسان.

أوفيليا، وهي مجنونة، الوحيدة هنا المتحللة من القيود، والروح الغائبة، في مملكة البنادق، التي تحررت منها، ولكن الثمن كان حياتها الخاصة.

المحارب اللطيف لن يعود

يلبس كله الفضة ...

يتحرك في القبر بصعوبة

العقدة والريشة السوداء ....

- بولك - أضية أوفيليا

طعن هاملت بولونيوس ولكن أمثاله مازالوا يحيطون بالملك، كما في السابق. انهم أعضاء المجلس السري الذي يجتمع بهم الملك، في بداية التراجيديا. وهم أنفسهم القضاة، الذين يمثل هاملت امامهم فيمواقفتهم الصامتة، يرسل الملك هاملت إلى الموت في انكلترا.

سأسمح لنفسى باستطراد شاعري آخر، ولكني اعتقد، أنه يساعد علي فهم وتقويم فكرة المخرج.

قبل فيلم هاملت بسنوات، قمت وكوزيتسيف، بجولة في المكسيك، كان أقوى انطباع تكون لدينا، ذلك الذي ارتبط بزيارة قلعة تشيبو لتابك، في العاصمة أعجينا باللوحة الجدارية، التي لم تكن قد انتهت بعد، والمكرسة للنضال الثوري للشعب المكسيكي. صعدنا بعد ذلك، إلى الصالات العليا، حيث المعروضات التي تحكي قصة المسيرة التاريخية الصعبة، التي قطعها البلاد، والتي تعرضت لهذا العدد الضخم من الاعتداءات.

عندما انتهت مجموعتنا من مشاهدة إحدى عربات الامبراطور مكسيميليان المذهبة، لاحظت غياب كوزيتسيف، رحت أبحث عنه، عدت ادراجي إلى الصالات التي مررنا بها، فوجدته واقفا، مركزا انتباهه على جنار، حيث علقت عليه، في اطارات خشبة مربعة، عشرات الصور التي انمحت بفعل الزمن، كانت صور الحكام الاسبان، الذين تعاقبوا على الحم في المكسيك، خلال عدة قرون من الاستبعاد

## «إليك شخصيات لهاملتي»

قال كورزيتسيف ذلك متأملاً.

بدا لي أنه لم يرفع بصره عن حائط الأيقونات حيث ذوو اللحى ، بعضهم ممتلئ الجسم وبعضهم الآخر بارد ، مختلفون ولكنهم في الوقت نفسه متشابهون في ادراكهم لتلك السلطة ، وتلك المناسبات ، التي تقلدوها ، مجموعة من الجلادين والتجار والاندال .

سحبت كورزيتسيف بصعوبة ، واعترف أنني لم أفهم ، أية علاقة تربط هذا كله بفيلم المستقبل . ولكن عندما ينتزع هاملت ، المشعل من الحراس - كأنه يريد طرد الظلام ، الذي خرج منه الوشاة والذين يتناوبون الآخرين ، ثم يركض بفرقة المجلس السري (نذكر بأن هذا المشهد غير موجود في مسرحية شكسبير) ويستعرض ، بصمت طويل ، الوجوه المتحجرة ، القاسية الصامته - أدركت أن نظراته الطويلة في قلعة تشيبيو لتابك كانت مفيدة وأنه استفاد من انطباعاته الشخصية ، ليقدّم هذه الصورة الجماعية ، لأولئك الذين يملكون زمام الأمور في المملكة الدانمركية ، وإن السلطة ليست في شخص كلاوديوس فقط .

المجاز الشكسبييري - الدانمارك سجن - يتجلى في شخصيات وذوات السجائين أنفسهم ولا يتوقف عند الحلول الرمزية التشكيلية . الديكور (على الرغم من أن لها حضورها ، كعنصر ضروري ، في البوابات والجسور المرتفعة ، في الوسط الخارجي كله) فالرداء الاسود والياقة المنشأة (بالمناسبة كان هؤلاء جاؤوا من أولئك الحكام الاسبان الذين تمنع المخرج في وجوههم في المكسيك) تجعلانهم يختلفون عن شخصية الجلاد ، الصامته ولكن المعبرة ، التي تتراءى خلف ظهر الملك ، يفتحهم عالم السلطويين هذا أولئك الذين يمكن أن يتق بهم هاملت - الممثلون الجوالون والمتكلمون المرحون الذين ينطقون بحقيقة الحياة .

ادفعوا فرس الحداد المنهوكه

أيها الممظون تمكثوا من حرفكم

لكي يتور الجميع

من الحقيقة السائرة .

١. بلوك

لا يسمح للممثلين - هؤلاء الذين يبنّهم المجتمع ، والذين يشاركهم شكسبير نفسه مصيرهم - بدخول القصر ، مكانهم ، في الروايات الميتة ، حيث يقودهم هاملت ، ليمد سلمصيدته ولكي يلقننا جميعاً

درساً في فن التمثيل، ولكي يخلق ثانية قوة التغيير في الفن يقرأ الممثل الاول مونولوجه حول هيكوب، بينما يصغي الامير، وهو يقع عليا لطبل، الي ايقاع الشعر، وهذه الحركة الرائعة، التي وجدها المخرج ليست مجرد مراقبة للخطاب فحسب، وانما تعطي إلى أقصى مدى، الايقاع المتوتر للروح، نبض قلب اللاعب القلق، الذي يضع قلبه الاخير، في هذه اللعبة، بين الحقيقة والنفاق.

نذكر الكادر الأخير من هذا المشهد، كواحد من أفضل ما في الفيلم يجري التصوير من داخل العربية، حيث يقف على المستوى الاول، تاج كروتوني، ظهر الامير يهتز مع ضربات الطبل، كنبوة يأس، في البداية صامتة ثم تتحول إلى ضجيج، تكرر ضربته الموجه . . .

ينبغي ان يحدث ما هو حمي، وان نرى أهدأ هاملت، في نوبة ألم كهذه، المشهد الأساسي الثاني في التراجيديا - الحوار حول الناي، مع روزنكرانتس وجليرنسترن - سيمثلئ بذلك الهدوء القاتل حيث المرارة والسخرية، عمق وحدة المصاب، من وضاعة الطبيعة الانسانية، تغطي المشاعر القلقة والصريحة.

كتب كوزيتيسيف، في هذا الصدد يقول: «لهمت تولستوي عندما قال: «كن حاد الفكون عميقاً، الهم - كما في المسرحية - مونولوج الناي».

احتل هذا المونولوج المكانة الرئيسية في الفيلم، وكان من الصعوبة بمكان أن يتصور المرد كم يمكن أن تبدو كلمات شكسبير رحية واسعة وهي تلفظ من قبل ممثل كـ «انوكتي سمكتونوفسكي».

ليس شكسبير الوحيد الذي كان يعطي نصائح وتوجيهات للممثلين - عن طريق هاملت - هناك برتولد بريخت: «إلى جانب ما يفعله الممثل على خشبة المسرح، عليه وفي كل الأمكنة الهامة، أن يرغم المتفرج على أن يشاهد، ويفهم، ويحس ما لا يقوم به».

ما يميز هاملت الروسي، ليست القدرة على اتصال الفعل المباشر ونص التراجيديا فحسب، وانما كشف ما وراء هذا من غنى العالم الداخلي للبطل.

لست أقصد رسم صورة للفيلم أو للممثلين كلهم، فقد فعل ذلك يفيم دوين، في دراسته الرائعة: «هاملت فيلم كوزيتيسيف» انى أحيل القراء إلى هذا الكتاب، ولكني أود أن اذكرهم بفكرة هامة من أفكاره:

«أين يكمن وجه الاختلاف إذن بين هاملت الذي فكر به كوزيتيسيف، وجسده سمكتونوفسكي والوجوه السابقة لهاملت؟

أنه يكمن في غياب «الصيغ» في نفي التعريف، أو التحديد النفسي ذي البعد الواحد.

وبالفعل فإن قوة وجاذبية الشخصية التي ابدعها كوزنتسيف وسمكتونوفسكي، تكمن فذلك، هو الحال في جميع ظواهر الفن الحقيقي، يعطي المخرج والممثل المتفرج، كل حسب هواه، امكانية أن يحس ويجسد ويختار، أشياء لا تتكرر بل وذاتية، من شخصية هاملت.

وكما في الموسيقى - حيث المحاولات الدقيقة لوضع الأصوات البدائية والمفهومة، تحت تأثير عملية التناسق والتناغم - فإن الوضع بالنسبة للمخرج والممثل مشابه، بخاصة عندما يكون الأمر متعلقا بقمم الشاعرية الكلاسيكية، ومستغلو النصائح التي توجه للممثل، غير كاملة وغير دقيقة، فيما إذا ركزت على الصيغ ذات البعد الواحد.

لا يؤدي سمكتونوفسكي الدور كما هو في المسرحية، ولا حي المادة النفسية الغنية التي بين السطور، بقدر ما يؤدي ذلك الذي أشار إليه بريخت «الشيء الذي لا يلاحظ، لا يسوعب».

والذي أستطيع تحديده أنا، كشيء خارج على المنطق، ولا يأتي أو تحديده كاملا، كالشعر، أنه ذلك الضبط الخاص للمشاعر، الذي لم يكن أعترااف المخرج به، من قبيل المصادفة: «أنى أقرأ أحمار بلوك، منذ الصباح الباكر، لأقفز إلى المشهد». لذلك فإن هاملت سمكتونوفسكي وكوزنتسيف، بلوكي (نسبة إلى بلوك) وجد روسي.

قد يرجع السبب أيضا، إلى أن أكثر ما تأثرت به وعاشته من الأدوار المسرحية، بعد ميخائيل تشيخوف، كان دور سمكتونوفسكي - «ميشكين» في عرض المخرج نفستونجوف. اذكر اسم ذلك العظيم الذي هز الروح الانسانية، اذكر دوستيفسكي.

ليست هناك نقطة النقاء، أو تشابه بين هاملت الروسي وميشكين. ولكن روح مؤلف «الابله» تمشي حافية وبصمت، داخل - الرحلة - الأمير الدانمركي، العائد إلى الوطن، والعاقل الوحيد، الذي يحيط به المجانين، تماما كما أطلقوا على «الابله» الرحالة الامين، العائد من سويسرا.

قف على مهد فكرة الممثل، الى جانب شكسبير، الشاعر الروسي والكاتب الروسي، ان هاملت سمكتونوفسكي ليس فيلسوفا أو محاربا، ولا منتقما، وانما شاعر، وفي هذا السياق، يفتدونه إلى الطبيعة والالتقاء بها، مفهوماً، وبالتالي فإن تأملاته تحمل سمات شاعرية، أكثر منها درامية، لهذا السبب يبدو لي المونولوج الشهير «أن نكون أو لا نكون» ليس أقوى ما في الدور.

بالمقابل يهزك كل ما له علاقة بالحب، ولكن ليس ذلك المنقبض، الكثيف كالدم، كالطلاء الذي غطي سلوك هاملت لورانس أوليفيه، بل الحب - الأغنية، الذي أملى على الشاعر، الايات التالية، والتي كان يمكن لهاملت أن يختارها، شعارا:

أنا هاملت - يرد الدم

عندما تتشابك أحابيل الخيانة

وفي القلب يعيش الحب الأول للوحيدة في هذا العالم

لك يا أوفيلتي

أحد البرد الحياة بعيدا

وأمرت، أنا، الأمير

في عقر داري

مطعونا بنصل مسموم.

أ. بلوك

إلا أن فيلم كورزيتسيف، ليس مليئا بالجناس اللفظي البصري، والنظر إليه لا يكون في السياق الغنائي، أنه أوركستراي، ويخضع لقوانين موازنة الأصوات، في الملحمة السيمفونية.

تخلط وتلتحم الأصوات في صورة واحدة، ودقات الساعة التي تتكرر مرتين، وتستند علي مركب الاشكال التي تغادر مصراع الساعة الضخمة ومع الدقة الأخيرة يظهر (الموت ذو المنجل)، أحد شخصيات المسرحيات الأخلاقية (الموراليتية) في القرون الوسطى. المؤثرات الصوتية، في الفيلم، مليئة بالضجيج الذي جرى انتقاؤه، بطريقة مقتصدة، والذي تفيض به القلعة، ويردد صدها ضحك هاملت، وهو يسحب جثة بولونيوس، وصغير الريح .

الريح نفسها، تدفع شراع السفينة، التي تنقل الأمير، إلى الجزر البريطاني، يصبر المصباح، وتهتز الأرضية الخشبية للسفينة، تحت ضربات الأمواج، عندما يكشف هاملت أمر الملك، الذي يحمله لايرتس . . . تدق مطرقة حفار القبور، الذي يدق المسامير ليس في نعش أوفيليا فحسب، وإنما في آخر أمل من آمال الأمير . . تراقب لعبة النور والظل، الممثلين وتكشف بمرونة، عن فكرة المخرج: عندما يضطر هاملت لمغادرة القلعة، فإن آخر ما يراه- ظل أوفيليا في النافذة . .

في يوم بارد، في يوم خريف

سأعود إلى هنا ثانية

لا تذكر هذا الهواد الربيعي

لأرى الصورة السابقة.

أ. بلوك

تهتز ميدالية عليها صورة الزوج الراحل ، فوق الملكة المطروحة أرضاً ، والتي هزتها مآخذ ابنها ، كخطار المصير الذبلا يعرف الشفقة ، وضوء الشمعة يضيء الوجه المعذب .

لا ينبغي القول ، أن موسيقى شوستاكوفيتش ، ترافق الفيلم أو تدعم بناءه الانفعالي ، ان لها قوة حضور ، المشارك المتساوي الحقوق والمستقل ، في التراجيديا وهي تدحض النظرية القائلة «ان الموسيقى في السينما لا ينبغي أن تكون مسموعة» .

قد يكتب بحث ، علي كل حال ، في يوم من الأيام ، حول ما اعطاه موسيقيون كشوستاكوفيتش وبراكوفيف ، للسينما السوفيتية ، ، واللذين ارتبطت موسيقاهما السيمفونية ، مع تجارب وأحباب رواد السينما السوفيتية ، الذين يتميزون بموقفهم المبدئي من الموسيقى ويرفضون الدور الهوليودي لها ، الذي لا يرى فيها سوى خلفية انفعالية عاطفية للحوار مهمتها أن تملأ الفراغ الحاصل نتيجة فقر خيال المنتجين والمخرجين - الحرفيين . موسيقى شوستاكوفيتش لفيلم هاملت لا يمكن فصلها عن البناء المجازي للفيلم ، وهي تعادل من حيث الابداع ، ابداع شكسبير واذا كان برتولد بريخت ، قد وقف ضد الافراط في استعمال الموسيقى ، مثلها في ذلك مثل الطهارة الرديين ، اللذين يريدون تحسين نوع الطعام ومذاقه باضافة البهارات اليه وما هو حامض ولا حلو (وليس عبثاً أن يتعدأ أو يرفض السينمائيون الموسيقى تماماً أو أن يأخذوا بها في حالات قصوى ، وغالباً ما تكون كلاسيكية متزمتة فإنه - أي بريخت - لو سمع موسيقى شوستاكوفيتش لاعترف بحقها في المشاركة في الفيلم أو المسرحية .

في نهاية فيلم المخرج بونويل ، احد أهم مخرجي السينما المعاصرة ايقاع على الطبل ، والسبب هو الاحتجاج على «بقالية» السينمائي البورجوازي المعاصر ، وربما لانه ليس بجانبه شوستاكوفيتش الاسباني أو المكسيكي .

يميد فيلم «هاملت» الموسيقى الى السينمائي ليؤكد ثانية ، على مسؤولية المخرج من كل عنصر يراه مناسب ، للمشاركة في بناء الفيلم .

عندما يذبل هاملت الملك ، وهو يقفر قفزه الاخيرة بسيفه والرمح في يده ، كالصبيد الذي يهجم على الوحش ، وقد احترم غيظاً ، ويتقدم بخطوات غير واثقة ، ممسكاً به ورأشو ، يخرج من القلعة إلى لقاء ما قبل الموت مع الطبيعة - تلاحظ هنا كما هي قائمة ، وكيف تلقاه ، للمرة الاولى ، بضوء الشمس غير الساطع ، ولكنه صاف .

اننا نقوم ونثمن الطريق الابداعي الذي قطعه كوزنتسيف من عرضه المسرحي إلى الفيلم .

في العرض المسرحي - في النهاية - كان مضطراً لأن يلجأ إلى الرموز طالبا العون ، من تمثال سامو فراكيسكايا الضخم الذي يرتفع فوق جسد الامير الميت ، وكأنه لم يثق بنفسه أو بالمثل ، تغير الوضع

الآن، فليس في الكادر شيء، إلا ذلك التواء الصخري الذي نعرفه، والذي يهبط عليه هاملت المجروح جرحاً مميتاً، والمهتك بلا نهائى، ثمّة مطور خالدة «ويبقى الصمت» تحل محل الكلمات كلها.

الرؤوس المنكسة، والنفس الذي يبدو وكأنه الأخير، تقرر نهاية الامير الشقي.

وفي الكلام الروسى الشعبي، ثمّة تعبير ممتاز: «شبح ألبا» يجد هاملت في النهاية سعادة الهدوء، ولقد شبح ألبا.

هكذا، كتب كوزنيتسيف، في ملاكرته الاخراجية، الريح التي هبّت . . عادت ثانية تقلب صفحات الكتاب، الذي تركه الامير، نظرنّا إليه فقرأنا التالي:

لا تنتظر الجواب الأخير

فلن تجده في هذه الحياة

ولكن سمع الشاعر يحس بوضوح

الهمهمة الجيدة في طريقه.

أ. بلوك





# شكسبير في مملكة الباليه

بقلم : فيرا كراسوفسكايا - ترجمة : د. أحمد النعمان  
عن مجلة الثقافة العالمية «الكريت»



إن مجموعة القضايا التي تمخضت عن معادلة التأثير المتبادل ما بين الأدب ومسرح الباليه كثيرة جداً، كما أن معناها هو الآخر قيم للغاية. وفي هذه المقالة نحمل الذكورة فيراكراسوفسكيا. استاذة النقد الفني، أعمال بعض أساتذة الرقص عن لوحات مسرحيات الشاعر العظيم ولیم شكسبير التي قدمت في عدد من المسارح العالمية.

يحتل شكسبير اليوم مساحة جوهرية في ملصقات الباليه الخاصة ببرامج المسارح الدرامية. ويجسد الموسيقيون ومبدعو فن الباليه من مختلف القوميات والاتجاهات والأذواق. ناهيك عن المواهب والعقريات. المأسى والملاهي التي خطها ببراعة المؤلف الإنجليزي العظيم. ويتم أحياناً إخراج هذه الأعمال في مسرحيات من عدة فصول، بينما تصاغ في أحيان أخرى على شكل حكايات قصصية جميلة. وقد شهدت نهاية السبعينيات من هذا القرن أشكالاً مختلفة لذلك التعبير. كما شهدت السنوات التي تلتها أمثلة جديدة أخرى.

إن شغف مبدعي الباليه بالأدب الكبير مفهوم بطبيعة الحال. لكن السؤال هو: لماذا يستأثر شكسبير بالذات باهتمامهم المتزايد؟ ما معنى ذلك؟ هل هو الرقص وراء ما هو سائد؟ إن ما هو سائد سرعان ما يزول. لكن الباليه يواصل. منذ أمد بعيد وبإلحاح متزايد، اكتشاف شكسبير بطريقته الخاصة. وربما يكن السبب في أن الباليه يحتاج إلى شخصيات قوية لا تقبل المساومة، شخصيات ذات حماس نقي وحاد، تتميز قلقلًا وشكوكاً الأمر الذي ينعكس بجلالة في أبطال شكسبير بمختلف انتماءاتهم وسماتهم اللاتية. إن ساحة الفنتازيا المترامية الأطراف، حيث يدور صراع الأحداث والأضداد، تلائم طبيعة الباليه. وكل ذلك يدعو ويحث مبدعي الباليه على الغوص في أعماق الإبداع التراجيدي والكوميدي في مؤلفات شكسبير. ومن أجل إلقاء الضوء على كل الألوان العديدة في «لوحات» شكسبير ينجذب أساتذة الرقص إلى الروح الرومانتيكية التي تزخر بها أشعاره. وهي ميزة ساطعة للغاية في إبداع المؤلف، ومن ثم فإن هذا الاهتمام الكبير بشكسبير بالذات ينطلق من السمات الأساسية لطبيعة عصرنا، والحقيقة أن يوم الثاني عشر من مارس عام ١٨٣٢ يعتبر يوم ميلاد الباليه الرومانتيكي، وهو اليوم الذي عرض فيه لأول مرة باليه «سيلفيدة». غير أن المعطيات التاريخية تؤكد أن بلورة مواضيع رومانتيكية معينة لسرح الرقص، كاتجاه محدد، لم تتم في أول لقاء مع هذه المواضيع، فلقد ظهرت بالفعل براعم هذا الأسلوب في الباليه، كما في الأدب والفن عموماً، في كثير من البلدان حتى في القرن الثامن عشر، ومن هنا نمليداً بهذا الطريق إلى شكسبير.

كان ذلك على المستوى النظري. أما براعم التطبيق العملي الفني فقد لوحظت في أعمال جان جورج نويفر. لقد استند هذا الأستاذ العظيم في فن الرقص بصورة نظرية على أعمال المتورين الفرنسيين. غير أنه ليس من قبلي الصدفة إعجابه بالمثل الإنجليزي ديفيد غارك واعتزازه بصدافته. وفي الوقت نفسه. فإن هذا الممثل بدوره اعتبر نويفر «فانتازيا الراقصين» وأطلق عليه لقب «شكسبير الرقص»، وقد تحققت أحلام نويفر التي سطرها في «رسائل عن الرقص» فيما يتعلق باللوحات الكبيرة الساطعة، وخدع المنظور

ألمون ومجموعات الراقصين المتنوعة، الموزعة أحيانا على مساحات مختلفة من خشبة المسرح، والمنصبية أحيانا أخرى في كتلة بشرية منضمة ومتحركة في اتجاه واحد. وقام توفير بهدم قواعد المدرسة الكلاسيكية في جرة. ففي «البهاتة الاغريقية» مثل «موت هرقل» و «انتقام أجا منون» وزع الأحداث على مر السنين ونقلها من مكان إلى آخر وجعل أبطاله فيالوقت نفسه يموتون أمام أعين المشاهدين في نقطة التقاء الزمان بالمكان، وخلال الفترة ما بين عام ١٧٦١ وعام ١٧٦٥ أخرج نوفر وعرض باليه «أنطوني و كيلوباتره» في مدينة شوتجارت. لكن من الممكن أن نوفر في توجهه إلى ماسي شكسبير استخدم في أعماله الفنية الموسيقية الراقصة أجزاء من حبكة الموضوع العام، حاول فيها إظهار شخصيات الأبطال المعقدة بكل إحساساتها المتناقضة والمتصارعة.

ومع نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر ظهرت بشائر المدرسة الرومانتيكية لفن الباليه المكرس للمواضيع الشكسبيرية . . كانت باليهات «روميو وجولييت» و «عطيل» و أنطوني و كيلوباتره» و «هاملت» و «ماكبت» تعرض باستمرار على مسارح باريس ولندن وكوبنهاجن والبندقية و نابولي وميلانو وغيرها. غير أن النجاح لم يحالف تلك المحاولات دائما وذلك لأن المخرجين تعاملوا مع هذا الروائع الفنية الأدبية بصورة شكلية و سطحية، وتناولوا ظاهرا الأحداث لاجورها.

ومن بين تلك المجموعة من البالهيات تميز عمل سلفادور فيجانو «عطيل». وقد أخرج فيجانو هذا العمل علي إيقاع الموسيقى الخاصة التي وضعها له، وقدمه على خشبة مسرح لاسكالا عام ١٨١٨. وقد فضل ستندال هذا الباليه آنذاك على أوبرا «عطيل» للمخرج ج. روسيني، لأن فيجانو رسم جو المناسبة في إقتان وتعق. وأسر العمل الأخاذ اقدة المشاهدين خلافا لأعمال جنتيبي الذي تعامل في ذلك الحين مع شكسبير بروح عدم المبالاة والانحياز لصراع الأبطال والأحداث. لقد شغل فيجانو بصراع الأحداث والأضداد، فعرض هذه بكل ما في جنورها من عمق وامتداد، وتبلور الصراع المأساوي ونما عند هذا الفنان على خلفية الرقصات الشعبية المرحية. ولجد مثلا لذلك في الفصل الرابع حيث تعمل فيغانو قبل انتهاء الباليه إبطاء صراع الأحداث مخففا من حدة التوتر بتقديم رقصات خفيفة الإيقاع وشاركت دزديموة، التي كانت حائرة قلقة بسبب غضب عطيل، في تلك الرقصات، دون أن تدري آنذاك أنها هي السبب في شعور عطيل بالإحباط والخيبة. لقد أعجب ستندال بهذا المشهد فكتب يقول: «أن فيجانو أسرنا بهذا الأسلوب وقاد أسراه من حدث إلى آخر حتي النهاية، فنحن لم نستسلم لشعور الراحة والابتهاج اللامبالي، بل رن المصيبة الساحقة عصرت الدموع من عيوننا بعد أن استسلمنا للمصير المحتوم».

وهكذا فإن استاذة فن الرقص، من أمثال فيجانو، كانوا يكونون لشكسبير غاية الاحترام والإجلال. وبغية إعادة صياغة هذا الحدث أو ذاك في إبداع شكسبير بلغة الباليه استعان الفنون الاصلاء

بجميع ما في جعبتهم من أسلحة الفن سعيًا وراء المعنى بعيد الغور للأحداث، والجوهر الكامن في الشخصيات، وليس الشكل الخارجي. ومن خلال هذا التعامل الإبداعي بلغة الباليه مع تراث شكسبير ابتعدوا عن السطحية، والشكلية وحرية التصرف غير الإبداعي علي حساب النص من جهة. ونأوا من جهة ثانية عن ترجمة النص حرفيا إلى الباليه، مكتشفين بهذه الطريقة الفكرة الأساسية في الأصل الأدبي. وتستأثر قصة «ماكبت» بأهمية أكثر من غيرها في تاريخ مسرح الباليه سواء في التعامل مع المأساة بشكل مباشر أو غير مباشر.

وعلى سبيل المثال ظهر التمثيل الإيمائي (الباتوميم) كبديل فرنسي قدمه شارلي لي بيك الذي اعتقد انه سيهزم جمهور لندن في عام ١٧٨٥ عن طريق تقديم «ماكبت» بطريقة الخاصة. وامتدح النقاد يومئذ الممثلة جيرترود روسي «لقوتها في إقناع ماكبت ودفعه الى القتل بيد أن القاعة التي غصت بالمشاهدين انفجرت بالضحك عندما تراءت الساحرات أمام عيني ماكبت منادات بلهجة إيطالية. «ماكبت! ماكبت!».

أصبح السابع من يوليو عام ١٧٩٦ يوماً مشهوداً في تاريخ الباليه الشكسبيري. ففي مساء ذلك اليوم قدم شارك ديدلو في لندن مسرحيتين للباليه هما «فلوراوزيفير» و «غرق الباخرة والحظ السعيد» التي عرفت أيضاً باسم «الساحرات الاسكوتلنديات». وخلال حياة ديدلو وفيما بعد بسنوات كثيرة حاز الباليه الاول علي اكايل الغار بينما لم يتجاوز الباليه الثاني نطاق الموسم المسرحي في لندن وحدها. غير أن هذا الباليه بالذات هو الذي أعطانا مع ذلك الحق في تسمية ديدلو «رائد الباليه الرومانتيكي». لقد أرسى ديدلو في باليه ساحرات الأسكوتلنديات» الأساس الجمالي لمستقبل فن الباليه في ابداعات شكسبير الخالدة. وكتب ديدلو مقدمة للعرض الأول جاد فيها: «شكسبير العظيم . . . أرجو أن تسمح للفنان الشاب أن يجعل ذكراك بما تستحقه من تقدير. نعم لقد رأيت «ماكبت». لكنني وأسفاه لا أستطيع التحدث بلفظك أنت . . أرجوك يا شكسبير أن تسمح لي أن أخوض هذا التجربة الجادة حتى أنقل نفسي من الميلودراما».

لقد دهش المشاهدون خلال العرض من قوة انعكاس المأساة التي وظفت الدراما لرسم أبعاد كل الأبطال. ومن ذلك اللفز الذي عبر عن كل جنبة علي حدة، وبكلمة واحدة. فإن الخيط الذي جمع كل المشاهد قد نسج بشكل واضح ودقيق ليبر عن الأفكار الأساسية للمسرحية بلغة الباليه دونما حاجة للجوء إلى الكلمات، وربما كان هذا البناد الموحد شكلا ومضمونا هنا هو الذي ولد عشرات المشاعر المرّة منها، والقاسية واليادسة في شعور المشاهدين الآخرين.

واعترف ديدلو وهو يصف إخراجه «ماكبت». . قائلا «ثلاث ساحرات غوطيات أغرينني بإخراج دراما لثلاث ساحرات معاصرات». وأشار إلى أن الذي لفت اهتمامه ليس الموضوع وإنما اتجاهاته

الرومانتيكية التي بحثت فيه قوة الابداع بغناها الداخلي وتلك السمات المختلفة والمتناقضة للأبطال، وبذلك الانصهار الفولاذي الذي شكل وحدة صلبة، مصقولة ذات بناء فانتازي حر طليق يشد كل المشاهد والأحداث في سيل موحد جارف. أما تعبير «الفوطيات» فقد استعمله علي سبيل المجاز لإثراء المعنى الرومانتيكي للمل. لقد استند ديدلو في إخراج «ماكبث» على الحكايات الاسكوتلندية الشعبية حيث يقرر بحر من الأقدار لقاعات الناس وتعايشهم، وحيث الإيمان والاعتقاد الفطري البسيط هو الذي يحيك فانتازيا الحياة. فالفلاح الاسكوتلندي الذي تغريه حياة البحارة يحلم بالعيش الرغيد ليستطيع الزواج من حبيبته. وفي «غرق الباهرة والحظ السعيد» تنقله الجنيات ويساعدنه على تحقيق أحلامه.

هكذا تنوزع في البانورام، وعلى خلفية التقاليد الرقمية، «فسيفساء» أحداث مختلفة ومتنافرة بشكل حاد: الحنان والقسوة، المرح والاكتئاب، الحزن والسعادة، العادي من الأشياء والمذهل الذي لا يصدق. إن كل ذلك أدهش وأثار إعجاب المشاهدين طوال أكثر من ثلاثين سنة منذ مولد هذا الباليه ذي الشعرية الرومانتيكية. وعلاوة على ذلك فإن باليه «غرق الباهرة والحظ السعيد»، هو الذي مهد بطريقتها الخاصة إلى «سيلفيدة». غير أن عالم الجن في هذا العمل جاء بصورة معكوسة. فإذا جلبت ساحرات ديدلو اسعادة والخير للبطل، فإن ساحرات فيليب تالوني قتل الثقة في بطل «سيلفيدة». ومن الأمور الجوهرية الأخرى أن مضمون «سيلفيدة» يرتكز علي حوار الساحرات. فالساحرة الأولى حكمت لأخواتها عن زوجة بحار نهرتها قائلة: «اتبعني عني أيتها العجوز الشمطاء» وردت الساحرة على زوجة البحار قائلة: سأغرق زوجة إنتقاما. . . سيلوب ويحلف متحولا إلى بخار يطير مع الريح. . . وحدثت المأساة إذ فقد البحار وزوجه حياتهما، أما الساحرة فقد فقدت جناحيها لمنا للانتقام. . . وعن طريق فكرة الانتقام هذه، المتمثلة في إعطاء حياة أحد الأقرباء قربانا من أجل دفع الشر الأكبر، فإن مؤلفي «سيلفيدة» حققوا أبعادهم الجمالية في الباليه الرومانتيكي بتركيزهم الكبير علي العالم الميتافيزيقي. وعلى كل حال فإن بطلة «سيلفيدة» وصديقاتها في الفضاء يذكرنا ولو من بعيد بالأرواح الساحرة في «العاصفة» لشكسبير، كما يذكرنا بما يشبه ذلك في «حلم ليلة منتصف الصيف» له أيضا.

ومع كل ذلك فإن الباليه - الرومانتيكي قلما اتجه إلى شكسبير آنذاك كما لم يعرف في ذلك النجاسات الأصلية. و «جيزيل» مرتبطة باسم تيوفل غيوته وهنري غيني وكذلك «اسميرالده» باسم فيكتور هوجو، وضمن كتاب سيناريو الباليه الدائم لمع آنذاك اسم يوجين سكريب حيث قدم أعمالا هامة وأصيلة في رومانتيكيتها وشاعريتها.

ومهما كان الأمر مؤسفا فقد نسى مسرح الباليه شكسبير في نهاية القرن التاسع عشر. فكان الأكاديمي الكلاسيكي ماريوس بيتيب مهندس الذوب الانساني ومبدع مختلف المصائر. كما نتوه في ذلك الحين، نصير الايلين للترق الواضح لقد قدر وقيم الاختلافات البسيطة والتطور البطيء للأحداث

التي تقود أساسا إلى انتصار الخير غير أن يتيب لجأ إلى شكسبير مرة واحدة فقط حين أخرج في عام ١٨٧٦. وعلى أساس موسيقى ف. مندلسون، ملهاة «حلم ليلة منتصف الصيف». إن إبداع يتيب لم يعتمد عالم الجن الطيبين الذين زودهم بأحذية الباليه. وكانت غريبة عليه طرائف شكسبير «الجافة الطافية على سطح أحد كبار أساتذة فالرقص في بداية القرن العشرين. فقد بحث هذا الفنان ذو «الأسلوب الرقيق» عما يغريه ويثيره في الفن التشكيلي للعصور الغائرة وليس في مجال الأدب. وجعل الحنين إلى معايير الجمال في تلك الحقب محاولات الإبداعية ترسم من جديد في شخصياته وأبطاله الذين شدهم من لوحات الفن التشكيلي إلى خشبة مسرح الباليه. أما شكسبير، رائد التحطيم واللاقانون والهلاك، فلم يجد مكانه في دائرة البحث الإبداعي لفاثازيا فوكين.

وتجلى اهتمام مسرح الباليه بشكسبير ساطعا من جديد في منتصف القرن العشرين. وإذا نحن تصفحنا أية موسوعة عن الباليه فسوف نجد في هذه الحقبة كوكبة لامعة وكبيرة من الموسيقيين وأساتذة فن الرقص الذين تفاعلوا مع إبداعات شكسبير، وشقوا بذلك طريقا لا نهاية له حتى الآن على الأقل.

وكان تدشين هذا الطريق على يدي س. بروكوفوف في «روميو وجوليت» التي أخرجها ل. لفروفسكي عام ١٩٤٠ على مسرح الأوبرا والباليه الذي يحمل اسم كيروف، وفي عام ١٩٤٦ اعتلت هذه المسرحية - الباليه خشبة مسرح البلشوي في موسكو. وفيما بعد قدمت المسارح السوفيتية والأجنبية الأخرى محاولات وأسابيل أخرج خاصة للموسيقى التي وضعها بروكوفوف من أهل «روميو وجوليت». لكن معظمها جاء تقليدا للأصل، وفشل بذلك في أن يبلغ مبلغه من الرقي. إن قلة فقط من أساتذة الرقص والفنانين استطاعت أن تستبطن من موسيقى بروكوفوف ما يوافق إبداعها الخاص بصورة جوهرية، مبررة بذلك عن نفسها وعن جيلها أيضا من خلال تقديم أعمال متفردة، ذاتية الإبداع ناطقة بكلمتها هي: لقد أصبح باليه بروكوفوف حدثا تاريخيا برغم أنه لم يأت بجديد ف اشكل بالمعنى الكامل لهذه الكلمة. ويرجع السبب إلى أن مخرج الباليه كان مقتنعا بالمبادئ الجمالية المألوفة في فن الرقص والباليه التي سادت خلال سنوات ١٩٣٠ - ١٩٤٠. ومع ذلك فليس من حقا أن نغني لفروفسكي الذي قدم شكسبير من خلال حقيقة داخلية قلما توصل إليها أساتذة ومخرجو الدراما المعاصرون له. روميو وجوليت، صبي وصبية هدماء بعناد وإصرار إرث الحياة. ووفقا أمام تلك القلعة الحجرية دفاعا عن القيم والمبادئ الجديدة الحرة. وهزا من الأساس، وضمن الهلاك، صرح مجتمع «النبلاء» بكل قسوته ورجعيته. إن مأساة «روميو وجوليت» تصوير رائع وغني لذلك العالم القاسي المشحون بالمآسي. فالموضوع العاطفي ولد في خضم صراعات ذلك العالم. وتصاعد الصراع إلى أوجه. ويُسد بإحكام أمام عاشقين باب كل الحلول الممكنة عدا حل واحد، ألا وهو الحل المأساوي الذي أطر تفاصيل الحياة آنذاك. وتتناوب على المسرح لوحات تقاليد الشعب البسيطة لتحل الواحدة منها محل الأخرى. وتعقب

مشاهد شجار الشوارع المراسيم شبه العسكرية. وعلى خلفية الحفلات الصاخبة نجد المشاهد الهزلية الفولكلورية. إن كل ذلك رصع اللوحة الدرامية بفسيفساء الأحداث الملونة والصارخة. وعلى خلفية كل ذلك سطعت شخصيات مختلفة السمات: من الغبي مُدعي المعرفة الغارق في الجهل حتى أذنيه، إلى الماهر الحاذق، ومن المبادر الجاد إلى المازح اللفظ. إن ذلك التضاد الذي لا مثيل له أغنى المسألة الشكسبيرية. أما تنافر العاطفة الجياشة مع الأحداث القاسية وتصادمها فقد توشح بأهمية استثنائية في «روميو وجوليت» لم يعرف المسرح الدرامي لها شبيها قط. كذلك إن الرقص الكلاسيكي للبطلين رفعهما فوق جزئيات وصفائير الحياة وممارساتها اليومية في ديمومة حركتها الأزلية كبيت للنمل. وعمد الحب الصافي روحهما وحول شخصيتهما إلى صورة رمزية للأمل الضروري للناس في كل زمان ومكان، لقد تجسد المفزى الانساني في باليه «روميو وجوليتش» فكان الأكثر سطوعاً بالقياس إلى كل مآسي شكسبير.

وفي هذا السياق فإن باليه لفروفسكي «روميو وجوليتش» يرتقي قمة كل ما تم اخراجه من البهات هذه المسألة، بما في ذلك الباليه الذي أعزى على أساس سيمفونية غ. بيرليوز. غير أن تصورا عكسيا حدث فيما بعد في إخراج هذه المسألة إذ أن عاطفتها التي لا تقبل المساومة، وهي جوهر فكرة «روميو وجوليتش»، أخذت تفقد صفاءها على أيدي مخرجين آخرين، إما بشكل ملحوظ وإما بشكل يوحى بذلك، لقد أخذت أبعداً «هاملتية» في الحيرة والشكوك على الرغم من أن موسيقي بروكوفيف هي الأخرى لم تخل من الروح «الهاملتية». إذ أنها تفتح آفاقاً واسعة للتفكير الفلسفي في نواثب الأيام. لكن ذلك لا يعني مطلقاً بديلاً للعاطفة التي لا تقبل المساومة في «روميو وجوليتش». ومن أمثلة غياب صفاء العاطفة، العمل الذي قدمه أوليج فينوغرادوف على مسرح الأوبرا والباليه في نوفوسيبيرسك عام ١٩٦٥، فليس صدف أن سطعت هناك شخصية روميو كبطل أسامي في الوقت الذي تصدرت المكان شخصية جوليت عند لفروفسكي بتجسيد الشعور المرهف الرقيق والعاطفة الجياشة الملهمة.

إن زاوية النظر الجديدة للباليه نحو العاطفة ساعدت في النفاذ إلى طبيعته الرومانتيكية بشكل عميق، وبالتالي فإنها أفضت إلى توسيع النظرة إلى شكسبير غير أنه يجب التأكيد على أن التوسع الكمي لا يعني مطلقاً التوسع النوعي، فاللوحات التوضيحية لكل من «هاملت» و«عطل» في أعمال الباليه المختلفة لم تعد أكثرها حدود التفكير المقعم بالشك الذي لا حدود له لدى البطلين. أما محاولات اللعب السطحي والهزلي في الأحداث الكوميديّة لشكسبير. فكثيراً ما نصادفها على خشبات المسارح في الوقت الذي يجب اللجوء إلى حقيقة عالم الملهة وأسباب «معادة الأبطال» في هذه الملهة أو غيرها والتطلع إلى نهضتهم المعنوية التي تحررهم من رقة المصير، ذلك المصير الذي يمكن له أن يتحول من الملهة إلى المسألة تحت تأثير أحداث تتجاوز إرادة أبطال الملهة أنفسهم.



إن هاملت وعطيل، ومهما بدا ذلك غريبا لأول وهلة، هما الأكثر سلامة وطاعة لقوانين الباليه، وربما لأن كلا البطلين صورة حية وواضحة لعاشق ولد في المأساة، ذلك الكفن الذي احتواهما مع اختلاف المصير. وإن هذه اللوحة بالمعنى العام للرومانتيكية قريبة من طبيعة فن الباليه، ومن هنا جاءت سلسلة ترجمة العملين من الأدب إلى الباليه. كان من الممكن أن يسند المولود إلى عدة شخصيات مختلفة تشكل «محطات» ارتكاز متشابكة ومتنوعة في تكوين الباليه. غير أن ذلك لم يحدث لدى لفروفسكي. وأعتقد أن هذا الفضل في النجاح يعود إلى الموسيقى التي من الواضح أنها لم تؤخذ دائما بالحسبان. فالموسيقى تلعب دورا جديا في الباليه.

في سنة ١٩٤٩ ألف خوسيه ليون استاذ الرقص المكسيكي لمجموعته في الباليه «بافانومافر» قصة «مغربي» مقتبسا إياها من «عطيل» على أساس موسيقى هنري بيرسيل وتحكم الموسيقى في «بافانومافر» في سير الأحداث وتجلي الشكل اللازم لها. ويقدم المخرج بطلين في ملابس عطيل ودزدمنة، وبطلين آخرين هما ياجو وإميليا. ويؤدي المبح رقصا يوحى بأنه تكلمة لمراسيم معينة تبدو وكأنها امتدت وتشعبت حتى تاهت في أعماق الزمن. تلك هي الشبكة الخفية من خيوط المأساة التي تحيط بهؤلاء الأربعة وقد جمع الرقص في البداية تلك الشخصيات في حلقة انسيابية وانتقالات هادئة، ويهلوه أيضا تتم مراسيم حلف اليمين. وفي بعض الأحيان يتبادل الراقصون الأماكن ثم يعودون إلى أوضاعهم السابقة. ها هو ياجو يومئ بشفتيه للمغربي الذي يتراجع بلبوره وإشارة من يديه يؤكد عدم اكترائه بما همس به ياجو. ولم يكن ذلك أيضا حوارا دراميا بلغة الرقص بل رشارة بسيطة لكذب فجع ودئي. ويبدأ الرقص من جديد، لكن الصراع المأساوي أخذ يسيطر على التوازن الانسيابي ويقودا الأحداث تباعا إلى نهاياتهما الختامية التي رسمها شكسبير.

أخرج ن. دلجوشين عام ١٩٦٩ على مسرح الأوبرا والباليه مالي تياتر في ليننجراد شخصية الأمير الدانماركي «هاملت» في باليه ذي فصل واحد تحت عنوان «التأمل» علي موسيقى تشايكوفسكي ومسرحية «هاملتش لشكسبير». وقد اكتشف المخرج الذي لعب أيضا دور الراقص الأساسي في المأساة ما في مونولوج البطل من حدة وتضاد، حيث يمكن أن يتحول الوقت الطبيعي الواقعي إلى لحظة واحدة خاطفة كما يمكن أن يمتد إلى مالا نهاية. وتطورت الأحداث وجرت بشكلها المأساوي، غير أن «التأمل» عند هاملت رصد تلك الأحداث كنهايات أو بدايات للمستقبل، أما المساهمون الآخرون في المأساة فكانوا يعيشون في تصور هاملت. إنهم من صنع شكوكه وقلقه، بيد أنهم لا يقادون بأوامره ولا يطيعونه بل علي العكس من ذلك فإنهم جذبوا هاملت إلى ناحيتهم وجروهم إلى دائرتهم المغلقة «السنور» يسلك بهاملت بقوة ولا يطلقه إلا أنه هو نفسه لا يستطيع إيقاف انحداره نحو الهاوية أو تأخير ذلك قليلا. لم يكن ضمن أهداف الفانتازيا الراقصة. شأنها شأن فانتازيا تشايكوفسكي التي وضعت لـ «هاملت» تجسيد

المأساة ككل بل إثارة التأمل في المأساة نفسها وفي صور الأحداث التي تملي إرادتها إن فاني «بافانو مافر» و «التأمل» فنانو شعوب ومدارس مختلفة، غيز أنهم توجهوا إلى شكسبير باشكال وطرق متشابهة في أغلب الأحيان. وكان من جراء عدم طموحهم إلى إخراج المأساة كاملة أن أدخلوا كل ما هو ضروري وهام مثير منها للمشاهدين المعاصرين، مؤكدين على كل ما يمكن تحقيقه بلغة الباليه، وعكسوا ذلك بشكل تعبيرى وبلهجة عاطفية ذات نكهة خاصة جعلت العملين يتألقان في فن الباليه باقيا من الأعمال الأخرى المشابهة. وباختصار، فإن كلا منهم وجد أبطاله في تجسيد رومانتيني خال من التفاصيل، وإن كان مبنيا على التناقض في صراع الأضداد واختلاف الشخصيات، وكأنهم أرادوا تصوير هؤلاء الأبطال بالمعنى الشمولي متجنبين ومضحين بالجزء من أجل الكل في هذين العملين الإبداعيين. وهكذا نجد أن الحوار وقواعده وأنظمته، إن شئت، ليست المفتاح الوحيد لقراءة شكسبير، بل إن هناك إلى جانب ذلك مفاتيح ولغات أخرى، الأمر الذي أكدته فن الباليه بما يكفي من الإقناع.

المهمة شيء آخر، فهي ي الباليه لا تتطلب قطع «المناجزات الراقصة» بل الحوار بالذات وتبادل الطرائف ومحاولة تحقيق الهدف من خلال الهزل، بل وهزليات «التامر» الكوميدية الشكسبيرية. إن كل ذلك نجد بالضبط هنا في المهمة كإطار لتفاصيل حياة أبطالها المضحكة والجارية بصورة تلقائية في «ترويض النمرة» من إخراج جون كرانكو، و «حلم ليلة منتصف الصيف» التي أخرجها جون نوبمر، وتهدد كل منهما على حدة وبطريقة خاصة على أن مسرحيات شكسبير الكوميدية تحتوي على مادة غنية جدا لإخراج باليهات يمكن أن نتحقق في عدة فصول.

لقد بهر العرض الأول لباليه «ترويض النمرة» من إخراج كرانكو الذي جرى على مسرح الباليه في شوتنجاتر عام ١٩٦٩ المشاهدين بحدة طرافه وكوميدية ترابط الأحداث وخفة ظل الشخصيات. أما مؤلف موسيقى هذا الباليه ك. شتولس فقد اقتبس من د. سكارلاتي موسيقاه التي أبرزت مشهدا طريفا راقصا هو مشهد يتروجيو وكاتارينا. واستادا على أبطال القصة حافظ كرانكو على الاتجاه الواقعي فيها بتقديم قفزات كاتارينا المفاجئة كرمز لعنادها على خلفية من انتقادات يتروجيو المضحكة. ثم اشتعل الجدل بين الشخصيات المختلفة في مبالغة فنية جميلة وطريفة. وهكذا أخرج يتروجيو المرأة العنيدة متزعا منها سلاح لسانها اللاذع. وبذلك قضى على عنادها وروضها تماما. لقد جرى الحوار في إطار المشاهد ذات المضمون الذي يرسم حياة بيت عائلة كاتارينا وعاداته وتقاليده. وعن طريق إشعال الإحساس بالذنب أدخلت النوات العاطفية (حوارا) خفف من حدة التوتر الناشئ من تعارض الشخصيات. وبذلك قاد المسرحية الباليه إلى هارمونية الرقص الكلاسيكي ذي التقاليد العظيمة. لقد عُرف كرانكو «بأستاذ الرقص الكلاسيكي» حيث يتوج الرقص الأحداث في نهاية المطاف بشكل كلاسيكي جميل.

أما نوبمر فقد أخرج «حلم ليلة منتصف الصيف» عام ١٩٧٧ لتريق الباليه على مسرح الأوبرا والباليه

في هامبورغ، موحدا موسيقى ف. مندلسون مع د. ليجيتي. فأبدع تكوينا جديدا منسجما الأنغام مع الحركات الراقصة في أداء الباليه. واستطاع بالملابس الساطعة البهيجة للراقصين مع العاطفة الجياشة المرحلة أن يسمو علي كل عروض الباليه التي قدمت في القرن التاسع عشر. إن الموسيقى الفائتازية لـ د. ليجيتي هي التي قادت في القرن العشرين إلى السحرة الطيبين المجهولين على طاعة الأوامر الخيرة. وقد حققت موهبة الفنان الذاتية وحدها هذا الاختيار الصعب في الإخراج. فإذا كانت شخصيات شكسبير حتى في (عالم الجن) ترتدي ملابس عادية كما في «حلم ليلة منتصف الصيف» فإنها تبدل عند نويمر ملابسها أيضا وشكل حياتها. فسكان العالم الخفي يلتقون مع الناس العاديين ويرسمون لهم مكائد طريقة لا يلبثون أن يصدقوها أنفسهم لبساتهم وطيبة نواياهم فيقنعوا ضحية لها. إن الشخصيات الواقعية التقليدية والفانتازيا الجمالية للشخصيات المبتدعة من عالم السحرة مجموعتان من المخلوقات مختلفتان تماما ولكل منهما ظروف الشاعر الخاصة. ومن خلال تماسكهما معاً خلقنا عالماً من هذا الخيط المتناقض. وفيما بعد سارت هاتان المجموعتان في مجرى واحد مع مجموعة ثالثة هي مجموعة الحرفيين الفولكلورين، وانصهرت تلك المجموعات التي بدت متنافرة لأول وهلة في بوتقة واحدة خالقة عالماً آخر جديدا هو عالم الباليه، باليه نويمر - شكسبير.

احتل باليه «انطونيو و كيلوباترا» مكانه البارز في باليهات شكسبير وجرى العرض الأول عام ١٩٦٨ على مسرح مالي تياتر للأوبرا والباليه في ليننجراد. وقد واصل أستاذ الرقص أ. جرنستوف، الذي أخرج الباليه بموسيقى أ. لازيروف، في هذا العمل تأجيح العاطفة الحادة والنزوات المفاجئة التي قادت إلي موت وهلاك كل شيء، عالمان مختلفان هما روما العسكرية التي قتلت كل إبداع ذاتي وجعلت الانسان تابعا مشدودا إلى آلتها الحربية، بينما تقف مقابل ذلك مصر الرقيقة ذات الحضارة العريقة والنهضة في كل مجال. هذان العالمان يصطلحان ببعضهما وتظهر بوادر المأساة حتى قبل أن يلتقي انطونيو و كيلوباترا. أما لقاءهما فقد رسم إرادتين مختلفتين ومتناقضتين. كان جو اللعبة الحامية والأخاذة قاتلا لاثنتين معا. وتجلت السمات الجمالية لانطونيو في سيره على إيقاع المارش العسكري بخطى ثابتة وقوية، وفي وقته التي تتم عن تعالٍ وكبرياء بقدمين ثابتتين علي الأرض في ثقة وعناد. وتجلت أيضا في فقراته الحادة والعالية وفي شموخ رأسه واتجاه أنه نحو السماء. وعلى الضد من ذلك وكنتيض لانطونيو اذي يمثل المجتمع العسكري بدت كيلوباترا رقيقة ولكنها حازمة، لينة ولكنها قوية أشبه بحلقات التفاف الأفعى، تلك هي السمات الجمالية لكيلوباتره. وبارتباط هذين «الموضوعين» لكل من عالم كيلوباتره وعالم انطونيو وفي محاولة كل منهما الذوبان في الآخر، وهو مالا يمكن تحقيقه لارتبانه بارادة عليهما المتنافرين، فتفتحت فكرة المأساة المترجمة إلى لغة الباليه. ان تتابع لوحات كل من مصر وروما لتحل الواحدة محل الأخرى رمز منطقي للفراق والالتقاء. وكل ذلك خلق مناخ الموت المحتم للبطلين. لقد كانت جميلة وعظيمة وقفة

البطلة الزخيرة علي خلفية الأسد الفرعوني معبرة بالرمز الدقيق عن مجد وعظمة مصر الحضارية حضارتها في أعماق القرون .

مما لا شك فيه أن «ماكبت» سيشغل أنصبغ فصل في كتاب المستقبل عن الباليه الشكسبيري . وسيجري الحديث في هذا الفصل بالطبع عن عملين هامين من أعمال الباليه . وقد قدم الأول منهما عام ١٩٨٠ على خشبة مسرح البلشوي في موسكو ، أما الثاني فقدم على مسرح مالي تياتر للأوبرا والباليه في ليننجراد . لقد بدأ العقد الثامن من القرن العشرين بهذين العملين . وأظهر مسرح الباليه أنه يعرف جيدا كل إمكاناته وحقوقه . كما أظهر الباليه في هذين العملين أن مسرح الباليه ظل مسرحا شاعريا . وبفضل تلك الشاعرية فإنه يستمد سماته الواقعية من شخصيات شكسبير ليصوغها بلغة الباليه ويقدمها إلى المشاهدين لتستقر في أعماق الوجدان والعقل معا . وبذلك أصبح مسرح الباليه لصيقا بالزمن الحاضر أيضا ، وهذا شيء على جانب كبير من الأهمية . لقد أرسى المأساة جذورها في كل من العملين وغاصت في تربة انعدمت فيها العاطفة كموضوع واحتلت روح (الأنثى) مركز الصدارة حاملة الضمير قربانا إلى مديح «المجد» القاتل الدرامي .

وكان ك ملجانوف هو الموسيقي الذي وضع موسيقى الباليه الأول ، أما الإخراج فقد قام به ف . فاسيليف وصمم الديكور له ف . ليفتال .

وحين نتحدث عن موسيقى ملجانوف نجد أنها أساساً موسيقى مسرحية ، موسيقى حرفة الباليه . فهذا الموسيقار يعرف جيدا تقاليد الباليه والتي تتطلب نقاط ارتكاز واضحة كما قلنا من قبل ، سواء كان ذلك بالنسبة للراقصين الأفراد أو للمجموعات . ومن خلال حركات الباليه المتنعة عبر الأحداث المسرحية ينقل المخرج المشاهدين تم عنهم . وهودريجيا إلى المأساة التي تتطور أمام أعينهم وبالرغم عنهم ، وهو إذ يشعر بمصائر أبطاله ويقاسمهم القلق والحزن مما يقوم بتحليل ذلك بصورة ملحمية ذات أبعاد بانورامية متراصة الأطراف . أما ديكور ليفتال فقد خلق جسرا من المسرحية الشعرية إلى المأساة التي قدمت على مسرح الباليه متتابعة الأحداث . وخلال هذه المتابعة أخذ الفنان التشكيلي يهدم تدريجيا ما أقامه نفسه في البداية من واجهات الديكور مؤكدا بذلك أن شعور التوق إلى المجد والعظمة هو الذي كبل ماكبت بأغلاله وأوصله إلى حافة الهاوية ومن ثم إلى قمة المأساة . وفي نهاية الباليه يتحول المسرح إلى صحراء تنصب فيها شجرة واحدة جافة يتردد حفيفها في مهب الريح نحيبا وعويلا وبكاء .

إن فاسيليف المخرج لا ينفصل عن فاسيليف الراقص حيث يتساوى عنده الرقص بالتمثيل ، وتتجلى في ربداعه صفات أبطاله المقتلين من أجل العدالة والحرية بكل ثبات . ويمكننا أن نقول إن الضوء الذي انبعث من «سبارتاكوس» هو الذي ألقى بظلاله على شخصية «ماكبت» . وجد فاسيليف الرقيق ومرهف الشعور نفسه في خضم الأحداث والوقائع المتناحرة في قسوة على أرض الواقع . وكان ييلنسكي قد

كتب عن مكبث الشكسبيري قائلاً: «وجدت في ماكبث الإنسان الذي تكمن فيه إمكانية الانتصار كما تكمن إمكانية السقوط والاندحار. ولو قدر له أن يسلك طريقاً آخر لأصبح إنساناً ذا مصير مغاير أيضاً». بدأ سقوط ماكبث محتما حين التقى مع الساحرات اللواتي وصفهن بانكو حينما قال :

ما هؤلاء الداويات المشغطات

بلوسهن ،

لا يشبهن أهل الأرض ،

ولكنهن عليها

وجعل فاسيليف الساحرات الثلاث يرقصن على رؤوس أصابعهن رابطاً بذلك ومن خلال خيط خفي بينهن وبين الرقص الرجالي الكلاسيكي. وبهذا حول الساحرات إلى مخلوقات غريبة ولكنها تعيش على الأرض. وأثناء حركاتهن السريعة المتهبة أوحن إلى ماكبث بالتفكير في المستقبل المظلم الذي لا مفر منه ، وبذلك وجهته الساحرات بدون إرادة منه نحو طريق الهاوية. وبحركات لولبية حاكت الساحرات شبكة أوقعن فيها ماكبث أسيراً كما أسرن ليدي ماكبث أيضاً. واستسلم المحارب العتيد في سياق تيار المونولوج الدرامي الرافض وتحول انتصار ليدي ماكبث المؤقت إلى خسارة فاجعة. فالساحرات الغاويات تحولن إلى منتقمات على غرار المأساة الأغريقية. ونعيم الأسى على المكان . . . وبهذا الباليه في الاحتام كملحمة بلا عنوان ، بلا زمان أو مكان. وعلى خشبة المسرح الحالي من الأشياء التي يمكن لها أن تدل على الزمان أو المكان ظهر البطل والبطلة مذبحين وممزقين بعلاب الضمير واكتشفا ثمن الجريمة في أعماق ذاتيهما ، وهلكا شاعرين بالوحدة والعزلة القتالة ، العزلة التي لا يمكن العدول عنها بأي ثمن سوى املوت. العزلة التي صنعها بنفسيهما.

أما مؤلفو الباليه الثاني فهم المؤلف الموسيقي ش. كالوش ، والمخرج ن. بيارجيكوف ومعد الديكور ر. ايفانوف. هنا ينظر شاندر كالوش كفيلسوف وشاعر إلى موضوع «ماكبث». ومن هنا أيضاً جاءت موسيقاه بديعة منقطعة النظير ، اعتمد فيها على قوة التصوير الموسيقي التي ابرزت تكوينات غير مألوفة أو تقليدية ، ذاتب بها ألحان العصور التاريخية السالفة في هارمونية معاصرة وتاريخية في ن واحد ، معبرة عن حقيقة الحياة متى وحيثما كانت. ومن خلال الحساب الدقيق يشعروا المخرج بهارمونية التكوين التشكيلي للرقصات على خلفية المارش العسكري المتسم بالترابة والجفاف. ويعكس هذا كله بداية الأزلية. كما أن الموسيقى الخفيفة الراقصة التي تصدح في عالم الساحرات ضمن عالم المأساة العامة للبطل الشكسبيري ماكبث تصور المنزى المأساوي ككل ، وهو ما تلمسه أيضاً في حوار ماكبث

مع ليدي ماكبت . وهكذا يتكلم المؤلف الموسيقى بصوت ولغة القرن العشرين عن العشق الفتاك الذي يطحن الأبطال . وعن العاطفة التي تودي بأرواحهم وضمايرهم . وهو بذلك لا يقف على الحياد غير مبال بتلك الأحداث التي يأكل بعضها بعضا دون شفقة أو تردد .

لقد ساعدت الموسيقى المخرج على إعطاء صورة تفصيلية وجمالية لتلك العواطف الكامنة في مأساة ماكبت ، كما ساعدته على اكتشاف عوالمها الخاصة التي حاكت بقسوة كفن المأساة لروحي البطلين المتعين إلى حد الإنهاك . أما الديكور الذي قام بإعداده ر . أيفانوف فهو عنصر قريب ومكمل للموسيقى حيث يفتح أبوابه للفانتازيا . فالديكور المبني على هارمونية قوية وثابتة ، والتبديل المنطقي للوحات التي تخفي التفاصيل لتحل محلها الخطوط المريضة للموضوع يتفقد المشاهد من الوقوع في حبال الفن التشكيلي التي قد تشتت انتباهه على حساب فن الرقص والموضوعه . فهنا يعمل الديكور بشكل منطقي وجدلي مما لإعطائنا صورة مجازية التعبير . وتؤكد الشبكة الدقيقة التي تشبه خمارا ي بعض الأحيان الخطوط والمعالم الخارجية للقصر بينما تظهر في أحيان أخرى قاعاته الواسعة الجميلة ، ثم تنطوي لتلقي بظلالها على بعض أحداث المسرح دون غيرها . ويظهر العمق المظلم للمسرح تارة بعض أبطال المسرحية وتارة أخرى يترصع بالنجوم المتألقة حيث تعيش الساحرات . ولابد من القول إن كل تفاصيل الديكور أوجدت المعادلة الضرورية لإنجاح عمل المخرج ، ومهدت له الطريق لمزيد من الفانتازيا الرومانتيكية المخضبة بدماء المأساة التي كانت تنزف من كل حركة على المسرح . وتتصبب الأشجار البيضاء اليابسة في المروج كالهياكل المظلمة ، أو تتحرك محمولة من قبل الراقصين من خلف الكواليس تذكرنا بغاية بيرنام التي هاجمت الملك القاسي . غير أن هذه الأشجار ما هي إلا بقايا غابة قتيلة ، تترأى كالسراب أمام ناظري ليدي ماكبت . وتبدأ المأساة في بلوغ قمته ، ففقد ليدي ماكبت الصواب وتنزع عن جسدها اللدن الضمادات التي غطت جراحها . فاتحة بذلك أفواه تلك الجراح . وفي نهاية الباليه تحمل الساحرات الشجرة المقتلعة من الجذور . وبهذا يضعن خاتمة لآخر عنصر في الديكور الذي تآكل في المأساة حتى زال من الوجود . هكذا قدمت الموسيقى والديكور الحلول للمخرج وأغنيا فنتازيته . فالمعنى عند يارجيوكوف يرسم بالوسائل الرمزية ويتبقى للمخرج الغوص إلى الأعماق الفلسفية لجوهر المأساة مستخدما كل عبقرية في فن الباليه . على هذا النحو اتجه يارجيوكوف عام ١٩٧٢ لأول مرة إلى شكسبير ، حيث أخرج علي مسرح بيرما للأوبرا والباليه «روميو وجوليت» التي صاغ موسيقاها يروكوفوف . فمشاهد الباليه الأولى كان من شأنها أن ترسم المعالم الأولى أيضا لحركة الأحداث ، أما الموجة الثانية من لوحات الباليه فكانت تعكس العاطفة التي اكتشفت نفهسا بنففسها موضحة في الوقت ذاته الكيان الداخلي العواطف البطلين وشعورهما العاصف والجو الذي يخيم بغيمة سوداء قائمة تنذر بالمأساة التي لا مناص من وقوعها . وخلال تناسخ هذه اللوحات ظهرت

جلية الرمزية الخاصة بفن الباليه وحده تلك الرمزية التي كانت عاملا أساسياً ومساعداً للوصول إلى جوهر المأساة. أما «ماكبت» يارجيكوف فكان بحاجة إلى الفن التشكيلي التعبيري. كان بحاجة إلى موسيقى ذات معان حادة كتلك التي وجدها قبله الموسيقار كالوش في «ماكبت»، نعم كان بحاجة إلى ديكور ابقتون الملي بالألوان الخافتة وإلى الألوان الهادئة التي اختارتها مصممة الملابس ي. سفرونوفا.

لم تكن مسيرة المخرج الإبداعية في «ماكبت» على أرض مطروقة وإنما عبر طرق غير واضحة المعالم. وتعين على المخرج أن يختار أقصر الطرق إلى هدفه فاكسب الإخراج دلالات وأفكاراً وعواطف متعارضة، وبالتالي - وهذا الأمر أهم الأمور وأصعبها طرا - كان الإخراج معقدا لاعتماد الفنان على المشاهد المثقف الواعي، فلم يكن يكفي المشاهد من أجل الدخول إلى جوهر شاعرية الإبداع الأدبي قراءة «ماكبت» شكسبير فقط، بل لقد افترض فيه أن يكون ملما بتاريخ شكسبير وأعماله المأساوية الأخرى وفي مقدمتها «ريشارد الثالث» وملهات الفانتازيا الحرة «حلم ليلة منتصف الصيف» عاش يارجيكوف بكل اهتمام في فلك مصائر أبطال المؤلف العظيم. وإلى جانب ذلك فقد عرف جيدا المستوى المعاصر لفهم أعمال شكسبير مما جعله ذا استقلالية وخصوصية في عمله. وهو قبل كل ذلك راقص - مخرج أي أنه كراقص يتقدم على نفسه كمخرج، وبذلك فهو في رقصه يوحي بالكيفية التي يجب أن يكون عليها الإخراج بالنسبة لتطور الأحداث في المجموعات الراقصة والانفرادية مستندا إلى طبيعة الموسيقى الراقصة وطبيعة الباليه والرقص كأداة تعبيرية له. يحتاج يارجيكوف إلى «محطة» أحداث ناجمة عن أخطاء هائلة لأبطاله. يحتاج إلى صورة الإنسان الذي يتسلق درجات سلم إلى أعلى ليجد بعد بلوغ قمته أنه لا رجعة رلى وراء، وأن الطريق الوحيد أمامه يفضي إلى الهاوية السحيقة حيث ينتشله القدر ممسكا به من شعر رأسه المعفر بالتراب.

وعلى نحو أوسع يفهم يارجيكوف صورة التاريخ الذي يسير على هيئة دوائر حلزونية والذي يلفظ إلى السطح أبطاله الممزقين الذين يمثلون أدوارهم المأساوية على مسرح الخداع. وكل ذلك يختزنه أدب شكسبير على نطاق واسع، رن يارجيكوف لا يشفق على ماكبت فهو لا يرى له مصيرا آخر. إنه يتابع بطله بانتباه كبير. إن ماكبت الذي قدمه يارجيكوف هو المولود الشرعي لعصر مخيف، وهو شخصية قوية تحب السلطة. غير أنه وحيد، منفلق على نفسه كالحزون. هكذا يقف ماكبت لدى يارجيكوف في أول لوحة ملتفاً على نفسه ككرة، ناظراً إلى العالم المعادي له من خلال فتحات أصابع يديه التي تغطي وجهه وعينه. ويعرف ماكبت حقيقة ذلك العالم، عالم الخيانة والقتل ومراسيم الأعدام حيث يمجدون اليوم واحداً وفي الغد يمجدون آخر، وكل منهم يكره الثاني، ويخون ويوقع به. وتنضب صورة ماكبت ككرة من المطاط على بعضها في انتظار الانفجار لحظة بعد أخرى، وهذا المشهد الرمزي هو الذي يحدد معالم مصيره الفاجع فيما بعد. ويركز المخرج أولاً على قوة بطله معبرا

عنها في رقصات بخيلة الحركات . كان ماكبث يفكر في إغراء الساحرات له ويتخلص الزمن في مجرى الرقص وتشتد حمى الهذيان والتصور غير المعقول .

أما ليدي ماكبث فكانت - كزوجها - جافة في أكثر الأحيان . وكانت هذه السيدة مجبولة على العشق وحب الحرية المطلقة ، غير أنها بدورها تقع تحت تأثير المغريات التي تدفعها إلى فيض من العاطفة الجياشة تجد معه أن المخرج الوحيد يكمن في اللامعقول فقط ، حركات وثقة ، تصلب واسترخاء ، هذيانا معنى له ، كل ذلك كان الإطار الذي ذابت فيه ليدي ماكبث بكل ما في هذه الكلمة من معنى .

يعود ماكبث إلى البيت ، وتدفع موجة عشق صارخة البطلين إلى العناق ، سلطانا لا تعرفان الحدود الاخلاقية العامة . إرادتان تصطبغان ، وتلهبان نارا تحرقهما قبل كل شيء . وتاما كما يحدث عن شكسبير يستخدم الصراع بين شخصيتين قويتين . . . نذ ليد حيث تهبط إحدى الكفتين مرة وترتفع أخرى وتتصاعد حدة التوتر بينهما من جهة وبينهما وبين بقية الشخصيات من جهة أخرى في كل البالية ، وهكذا يقدم القربان لمجد شكسبير على حد تعبير ديدلو . وأثناء صراع البطلين نجدهما يلتصقان طورا أحدهما بالخمر رمزا وحباً بالوفاق ، وطورا يدفع كل منهما الخرا اندارا بالفراق . وبهذه الصورة يتصارع اثنان من الموجودات الحية بعيدا عن جادة الصواب . ومع النغمات الأخيرة لصراخ الموسيقى ، ينطرح مانجبت أرضا في الوقت الذي تدوس ليدي ماكبث على ظهره بقدمها لتجعله يحدق في فاجعة المستقبل بينما تنظر هي الأخرى في نفس الاتجاه . ومن جديد يلتقيان في وجهة النظر .

ماكبث يحتقر العالم ويتعاطش للتسلط عليه وترويضه وإجباره على الطاعة ، والساحرات يفرينه بالسلطة ، مستخدمات نقطة ضعفه وش غفه . الساحرات هنا لا يشبهن أولئك الملحنين الذين نجدهم عند شكسبير . إنهن يعشن في السماء وليس على الأرض ، إلا انهن «شكسبيريات» أيضا . وبصورة جميلة تنهي الساحرات كل على حدة المشهد برقص ساحر ، ويحمل هذا الرقص أيضا مغزى لا مثيل له بتعبيره الخاص . تلعب نجمة وثانية وثالثة . . ويبدأ رقصهن على خلفية السماء المرصعة بالنجوم ، ثم يحل الضباب الذي يغطي خشبة المسرح فتطفيء النجمة تلو الأخرى ، غارات فيه ، ثم يعدن إلى الحياة ثانية ويسطن في السماء من جديد ، وخلال هذه اللوحة تظهر الساحرة كهاتك مع وصيفاتها الثلاث سعيدات ، فرحات وكأن فيهن شيئا من الروح الآدمية . وسرعان ما تتجلى طبيعة الجن السحرية فيهن حيث حب الاستطلاع والفضول نحو الإنسان حيناً وعدم الاكتراث به حيناً آخر . وهن يفضلوهن الغفوي يفكرن بهلاك الإنسان من أجل قطع خيط مصيره ، وربطه بخيط مصير آخر جديد . والرقص العشي هنا دليل مساعد نجل على خلقية الجيوش المتحاربة تسير على وقع المارش العسكري لكي تمجد من ينتصر من القادة بغض النظر عن م يكون : دنكن أم ماكبث أم مالكولم . . وفي أثناء حفلات السكر



والعريضة الضخمة لذلك المجتمع «النيل» يتبادل المحفلون الانخاب بالكؤوس المترعة الفضية والنكات الغريبة السمجة .

تفتتح حياة وشخصية ماكبث عبر تفصيلات أخرى في الباليه . فهي تبدو لأول وهلة مستقلة قائمة بذاتها ولكنها حين نتوقف عندها في تأمل نجدها تكتمل بتفاصيل أخرى . فالقفزات القوية الهادفة للملك دنكن تعطي صورة الخصم القوي لماكبث . وبعد ذلك يكرر ورثه اليافع الرقيق هذه القفزات رمزا لمواصلة القتال . إذن ، فإن شخصية ماكبث لا تنمو بمعزل عن الشخصيات الأخرى . وبذلك يؤكد المخرج بطلان تصور ماكبث أنه الوحيل المؤهل للسلطة .

يتأكد خلال الباليه المعني التالي الذي تعبر عنه الساحرات: ان الناس هم أنفسهم المسئولون عن القتل الذي حل بهم . تظل صورة القاتل قرية من ماكبث ، ملاصقة له وكأنها جزء من حياته التي لا تعرف الرحمة والشفقة . وهي تدل على ضمير ماكبث الذي فقد الحياة (وهذه الصورة غير موجودة لدى شكسبير ، وسُميت في إعلان الباليه «القاتل المرتزق» . وهي شخصية مجازية مبدتمة . وصورة تعميم كبير لا يمكن حدوثه إلا في الباليه . وتتفد هذه الصورة بأمانة أوامر ماكبث كما أنها في الوقت نفسها (الأنثى) الثانية له . إنها ظله الأسود الثقيل المخيف . وهي شخصية مطبوعة بلا حول ولا قوة ، غير أن التخلص منها ليس ممكنا إذ أنها تمثل الحد الكامن في باطن ماكبث ، فكيف يمكنه أن يتخلص منها) . وتدرجيا تسلم هذه الشخصية زمام أمور سيدها ماكبث . وكلما توسعت قائمة الجرائم أخذت هذه الشخصية استقلالها اللاتي وتمتعت بارادتها الخاصة . ويختلط في الفصل الأخير صوت القتل بأصوات ليدي ماكبث وابنها في حركات تعبر عن حنان الأمومة . وهذا الصوت ليس شفافا غير مرئي . انه جزء من الواقع يحوم حول الضحايا ويمتد كالظل خلف ماكبث حتى النهاية . وشيئا فشيئا تذوب الفانتازيا في الواقع وتنتهي مأساة «ماكبث» .

ان الرقص العايب للساحرات يعود وتتجه أبياديهن راعشة نحو السماء . وحينذاك يشتد الضباب من جديد وتظهر هكاته مع وصيفاتها الثلاث . . يجتمعن للهمس حول ما جرى وحول ما سوف يجرى في المستقبل . ويظهر على المسرح (القاتل) ، الأنثى الثانية لماكبث ، فيغرز السكين في خشبة المسرح بينما تستمر عجلة التاريخ الانساني في الدوران .

يعتبر باليه «ماكبث» أعلى قمم البالهيات الشكسبيرية . وقد غدا الطريق إلى هذا الأدب مفتوحا الآن . بيد أن السير فيه صعب للغاية ولربما محفوف بالمخاطر . وفي مملكة الباليه هذه يستطيع فنانون الباليه أن يجدوا مواضيع غنية تشد المشاهدين وتثير إعجابهم ، إلا أن العمل الفني المتمثل في قراءة شكسبير بلغة الباليه لا يمكن أن يضطلع به حاليا أو في المستقبل سوى فنانين مبدعين ذوي موهبة يستطيعون الغوص في أعماق النفس البشرية مجسدين صور أبطال شكسبير المعقدة ، والفنية والثمرة . هؤلاء الفنانون هم

الذين «يفكرون» بالحركة ويعبرون بها أيضاً عما كتب شكسبير . وهنا الهدف هو الآن موضوع الساعة أمام فن الباليه وأساتذة الرقص لكي يرتقوا قمماً جديدة أعلى فأعلى ويقدموا لنا قراءات جديدة لهذا المؤلف الانجليزي العظيم .

## شكبير في السينما

بقلم : فرّاد دواره

عن مجلة «الكواكب» القاهرة - عدد ٦٣ سنة سينما



ما أكثر المحاولات التي بذلت لتقديم عالم شكسبير المخبى على الشاشة بأكثر قدر ممكن من البذخ المادي والثراء الفني، من بين هذه المحاولات تبرز أفلام الانجليزى العظيم السير «لورانس أوليفيه»، بأمانتها للنصوص الأصلي، حتى تكاد تكون مسرحاً مصوراً، وعطيل التي أخرجه واضطلع ببطولتها العبقرى الأمريكى، أورسون ويلز، بتحررها عن النص بالقدر الذى تتطلبه مواصفات السينما وشطحات مخرجها الجريئة.

وفي العصر الحديث تستلقت النظر ثلاث محاولات أخرى جريئة لتقديم شكسبير في السينما، هاملت، السوفيتي من إخراج كوزيتسيف (١٩٦٤)، و «عرش من دم» (١٩٥٧) للياباني «كروساوا» المستلهم من مسرحية «ماكبث» و «الملك لير» للانجليزى بيتربروك، و «روميو وجولييت» للإيطالي فرانكو زيفريلي، والاثنان ظهرا سنة ١٩٦٨.

نجح المخرج الإيطالي في تقديم قصة الحب الخالدة في عرض يفيض بالحركة الحية، الصاخبة أحيانا، مع الحفاظ على قدر كبير من شاعريتها ورقتها، في حين لم يلتزم المخرج الياباني بالنص الشكسبيرى، ولكن بعد نقلها إلى اليابان بالصورة الوسطى، وتحويل «ماكبث» إلى ساموراي، فقدم رائعة سينمائية لا تقل جمالاً عن فيلمه المشهور «الساموراي السبعة». وأن كانت نسبه إلى شكسبير غير دقيقة بسبب كثرة إضافاته، وحرية في استيحاء الأصل.

وعلى العكس من ذلك التزم المخرج السوفيتي كوزيتسيف بالنص الشكسبيرى، ولكنه قدم تفسيره الخاص له، ونجح في عرضه من خلال لغة سينمائية متقدمة، بالرغم من استخدامه للشريط الأبيض والأسود بدلا من الألوان، واعتمد على ترجمة بوريس باسترناك الدقيقة، فحافظ بذلك على شاعرية الحوار، وحول «هاملت» من مثقف حائر مهزوم، إلى ثوري يرفض فساد الطبقة الحاكمة، ويعاني لبعده عن القضاء عليها.

ومادما لن نستطيع مناقشة كل محاولة بتفصيل أكبر، فسكتفي بالتوقف عند إخراج الانجليزى «بيتربروك» لمسرحية «الملك لير» في فيلم سينمائي بعد نجاح إخراجها لها على مسرح شكسبير بانجلترا سنة ١٩٦١، ولعل القارئ يذكر اننا حدثناه هنا عدة مرات عن «بيتربروك»، ألبداء من مغامرته المسرحية مع فرق متعددة الجنسيات في مجاهل أفريقيا، وعرضه المسرحي الرائع الذي يستغرق أكثر من تسع ساعات، وقد استلهم بمعاونة أديب فرنسي من ملحمة الهند الخالدة «المهابهاراتا».

ومنذ عامين عرفت بأحدث كعب بيتربروك. وهو «نقطة التحول» أربعون سنة من الاستكشاف المسرحي: ١٩٤٩ - ١٩٨٧، ثم ترجمت عددا من فصوله.

وعن هذا الكتاب نفسه سأترجم اليوم حديث «بيتربروك» عن تجربته في إخراج «الملك لير» للسينما ، وتصوراته لأفضل الأساليب الفنية لتقديم شكسبير في السينما .

أخرجت عدة أفلام سينمائية عن مسرحيات سبق لي إخراجها للمسرح ، وكانت كل منها تمثل تجربة مختلفة . فحاولت أحيانا الاستفادة من المعارف التي حصلت عليها في المسرح وإعادة خلقها في السينما بوسائل أخرى . وعلى سبيل المثال حين صورنا مسرحية «الملك لير» بعد إخراجها للمسرح بـ ١٥ أو ثمانين سنوات . كان التحدي الجميل الذي واجهنا هو ألا نستعين في الفيلم بأي تصور سبق تقديمه في المسرح .

أما في مسرحية «مارا - صاده» فقد كان الوضع مختلفا تماما ، فقد تحدثت طويلا مع مؤلفها «بيترفايس» عن إخراج فيلم حقيقي من بلاتيه لنهايته . وإن كان مستوحى من «مارا - صاده» .

إن مصدر قوة مسرحيات شكسبير أنها تحدث في «لا مكان» أنها مجردة من المناظر ، وأي محاولة سواء أكانت لأسباب جمالية أم سياسية ، لبناء اطار حولها ، معناها المخاطرة بالتقليل من قيمتها ، لأنها لا يمكن أن تغني وتعيش ، وتتفلسف إلا في مساحة فارغة .

فالمساحة الفارغة تتيح للمشاهد عالما شديدا التعقيد يحوي كل عناصر العالم الحقيقي ، تتعايش فيه وتشابك كل أنواع العلاقات الاجتماعية والسياسية والميتافيزيقية والفردية ، ولكنه عالم يتخلق أماننا لمسة بلمسة ، وكلمة بكلمة ، وحركة بحركة ، وعلاقة بعد علاقة ، وموضوعا بعد موضوع ، ومن خلال تبادل العلاقات بين الشخصيات علاقة بعد أخرى ، أثناء تقديم المسرحية .

ومن المهم بالنسبة للممثل والمشاهد معا في أي من مسرحيات شكسبير ، أن يظل خيال المشاهد طليقاً دائما ، ليستطيع أن يتحرك بحرية خلال تلك المتاهة المتشابكة ، ومن هنا تكتسب المساحة الفارغة كل أهميتها ، إذ تسمح للمشاهد بفصل عقله كل ثانيتين أو ثلاث ، فيفقد الانطباع الذي تكون فيه ، ليستعيد بعد ذلك بصورة أفضل متى تطلب سير المسرحية ذلك .

إنها عملية شديدة الشبه بما يحدث على شاشة التلفزيون فظهور الصورة واستمرارها مرتبط بالقاعدة الإلكترونية لظهور نقطة بعد أخرى على شاشة محايدة ولو ظلت الشاشة محتفظة بنفس الصورة أكثر من واحد على ١٦ من الثانية فلن تستطيع رؤية أي شيء . إذ ستظهر فوقها صورة أخرى ، وهذا بالضبط ما يحدث في المسرح حينما يتلقى المشاهد في ثانية مثيرة بدعوه لتكوين صورة ، كان يسمع كلمة «غابة» في مسرحية «حلم منتصف صيف» فتستثير هذه الكلمة المشهد بأكمله ، وينبغي أن تظل هذه الاستشارة حاضرة وفعالة خلال الدقائق التالية .

أن جملة واحدة كانت كافية للاستيعاب فورا، ثم يتحرك كل شيء من مقدم العقل إلى مستوى آخر، حيث يظل يقوم بدور المرشد الخفي الذي يساعدنا على فهم المشهد، حتى إذا أحتاج الأمر بعد مائتي سطر مثلا إلى ظهور صورة الغابة مرة أخرى، عادت إلى مقدمة العقل مرة أخرى وهكذا . . . ولكن في المسافة بين النقطتين تختفي صورة الغابة من العقل أو تكاد لتحرر العقل ليسجل انطباعات أخرى. كروزي داخل الأفكار والمشاعر المختبئة خلف السطح.

أما في الفيلم فالأمر مختلف تماما، حيث لا ينتهي الصراع مع الأهمية المبالغ فيها للصورة التي تفرض نفسها، وتظل تفاصيلها ماثلة في إطار الرؤية بعد انقضاء الحاجة إليها بزمان طويل، فإذا كنا سنقضي عشر دقائق في غابة لن نستطيع أن نتخلص من الأشجار أبدا.

هناك طبعاً «معادلات» سينمائية تحاول أو تواجه هذه المشكلة، كفن التوليف أو «المونتاج» وكأستخدام عدسات خاصة تفصل مقدمة المشهد وتبعد بقيته، ولكنها لا تحقق نفس النتيجة، لأن واقعية الصورة هي التي تهبط الفيلم قوته وتحد من إمكاناته في الوقت نفسه.

وفي حالة الفيلم المأخوذ عن مسرحية لشكسبير توجد مشكلة أعوص، تتمثل في ضرورة إيجاد رابطة بين الإقاعين . . . إيقاع كلمات المسرحية الذي يبدأ مع الجملة الأولى ويستمر حتى نهايتها، ويتطلب تنويعه وتقويته بعصمة مستمرة، وهو إيقاع مختلف عن إيقاع ظهور الصور وتدققها الذي يمثل القاعدة الأساسية للفيلم.

ومن الصعب، أن لم يكن من المستحيل، التوفيق بين هذين الإقاعين وتبرز نفس المشكلة مع كل محاولة لإخراج الأوبرا في السينما، قلت «من» الصعب، لأن هناك لحظات تسلم نادرة يعاني فيها البعض المثل الأعلى أو يقترب منه.

وفي فيلم «الملك لير» لم نزل أي جهد لبناء شيء لم يوجد قط فلم يحدث أن كان لانجلترا ملك يسمى «لير» والقصة نفسها لم تحدث قط. لقد أراد شكسبير تصوير عدة فترات متوازية من التاريخ، وهو ما فعله في مسرحيات أخرى، فما أكثر ما تعتمد المزج بين العصور الوسطى وفترات الهمجية، ثم مزجها بعصر النهضة الاليزابيثي.

ولكن النظرة المدققة إلى «الملك لير» توضح أنها تحوي كل شيء: إنها مسرحية همة، أي أن مضمونها همجي، ولكن سموها الفني جعل حوارها ينتمي إلى القرن السادس عشر، بل السابع عشر، وترتب على ذلك أننا في فترة الاستعداد للتصوير أخذت مع مصممي المناظر والمنتج ميشيل بيركيت نحاول وضع خطبة تجنبنا الانغلاق في مرحلة تاريخية واحدة. أخذنا نستعرض عددينا من الأفلام

التاريخية المختلفة واحدا بعد الآخر ونسأل أنفسنا لماذا بدت كلها زائفة ولا يمكن تصديقها، حتى أكثرها دقة في إعادة بناء التاريخ.

وانتهينا إلى قانون شديد البساطة لا صلة له بما تفرضه عليك الوثائق المتصلة بالموضوع. أو بما توحى به إليك. فإذا أردت أن تقتنع بمناظر أي فترة تاريخية، فينبغي أن تكون قادرا على استيعاب تسعين في المائة مما تراه دون أن تلاحظ ذلك.

خذ مثلا عشاء في القرن السادس عشر - أو العاشر - أنك إذا أعدت تشييده بدقة متحفية. مع أقصى عناية ممكنة، فأنتك ستنتهي إلى صورة زائفة غير قابلة للتصديق مهما قلت إن عشرين أستاذا جامعا متخصصا قد نالوا أكبر الأجور ليعملوا في الفيلم، وإن كل ما تراه دقيق من الناحية التاريخية.

إن التناقض ينشأ من أنك إذا أعدت بناء مرحلة تاريخية لتصويرها بالكاميرا، فمعنى ذلك أنك تحاول إعادة الاحساس بالحياة في ذلك الزمان، ويترتب على ذلك أن تسمح للكاميرا بأهمال أشياء معينة ولا توليها أي اهتمام.

إنك كلما تعمقت في ماض بعيد أو مجهول كان عليك أن تعتمد التبسيط والاستغناء عن كل ما هو غير مألوف مما يظهر في مجال رؤيتك. فإذا أردت أظهار القرن العاشر مثلا أمام مشاهد القرن العشرين، فينبغي أن تدرك أن هذا المشاهد لا يستطيع أحتمال أكثر من واحد في المائة أو واحد في الألف من التفاصيل المرئية للمصر مع احتفاظه بالاحساس بالواقعية وكأنه يعيش عصره.

على هذا الأساس جعلنا قاعدة انطلاقنا الظروف الحية، وبدأنا من فكرة أن العنصر الأساسي في حياة المجتمع الذي عاش فيه «لير» كان التناقض بين الحرارة والبرودة، واعتماد حبكة المسرحية على أن الطبيعة تمثل قوى عدوانية خطيرة. على الإنسان أن يصارعها وهي في المسرحية تتمركز حول العاصفة، وذلك التناقض النفسي بين الأماكن المغلقة الآمنة والأماكن المكشوفة الموحشة، وهو ما يؤدي إلى الاعتماد على وسيلتين أساسيتين للحماية: النار والقراء.

حين وصلنا إلى هذه النقطة بدأنا ندرس الحياة في الاسكيمو، وقبائل «اللايين الرحل في شمال اسكندنافيا، لأن حياتهم لم تطرأ عليها تغيرات تذكر خلال الألف سنة الماضية، ومازالت تحكمها الظروف الطبيعية الأساسية المتمثلة في التناقض بين الحرارة والبرودة، كما كان الحال في انجلترا منذ ألف سنة قبل التطور الهائل الذي شمل ريفها وحوله إلى ريف مصنوع.

وتخلصنا من أغراء متابعة «ايزنشتاين» لتحقيق ضخامة المشهد الملحمي التاريخي، معتمدين في ذلك على اتساع الريف أمانا، فقد ادركنا أن هذه مصيدة لأن شكسبير لا يتلصق أبدا في مشهد واحد لمدة طويلة، بل يتغير أسلوبه دائما، ويتذبذب بصورة جدلية جملة بعد أخرى بين الانساني والملحمي.



لذلك فمن الخطأ علاج «لير» باعتبارها مسرحية ملحمية، إذ لا شيء في شكسبير يوجد في صورة نقية، حتى أسلوبه ليس خالص النقاء. وفي «لير» كغيرها تتجاوز النقااض. وفيها بصفة خاصة تتعايش الضخامة مع نوع من الألفة العادية إلى أبعد حد. ولو ورطنا أنفسنا في مشاهد باذخة شبيهة بأسلوب «ايفان الرهيب» مثل، فقد تكون فخمة، ولكنها لا تنتمي إلى شكسبير ولا أنجلترا.

ولم نستخدم الألوان. لأننا أردنا أن نبعد عن كل عنصر يمكن أن يزيد من تعقيد المسرحية، والفيلم الأبيض والأسود، أكثر بساطة ولا يشتت انتباه المتفرج، إذ حتى لو استخدمنا لونا واحداً فستكون النتيجة شيئاً رقيقاً بهيجاً وناعماً وهو ما نريده في «لير».

ويصدق نفس المبدأ على الموسيقى التي تضيف بعداً آخر للفيلم. وفي هذه القصة للصمت دور هام لا يقل عن دور الموسيقى في قصة أخرى.

وهكذا كان اعدادنا لتصوير «لير» يحدد على الاستبعاد - على طول الخط - لتفصيلات المناظر، وتفصيلات الملابس، وتفصيلات الألوان، وتفصيلات الموسيقى.

وأثناء التصوير طبقنا نفس المبدأ، فليس لشكسبير مسرحية قصتها واقعية، ومسرحياته ليست شرائح من الحياة، ولا هي قصائد، كما أنها ليست قطعاً جميلة من الكتابة المنمقة إنها مبتكرات شديدة التعقيد والتفرد، مكونة من مقطوعات متنوعة ومتناثرة بصورة مذهلة، ولكنها منسوجة معا بدهاء شديد، والأحاساس بالثراء الكبير الذي تحمله إنما يرجع إلى ما تحويه من عناصر كثيرة متنوعة.

ولكي نحافظ على هذه «الفسيفاء» حاولنا في السينما تجنب أي أسلوب سينمائي ثابت، فجاءت مشاهد معينة شديدة الواقعية - كما في القسم الأول من المسرحية حيث يقوم شكسبير بإعداد خلفية الأحداث، ولكن سرعان ما يزداد الاهتمام بالشخصيات ونماذجها الداخلية، كما يوغل أسلوب شكسبير في التصويرية، ويميل أكثر للإيجاز.

ولما كان من العبث محاولة تضمين كل العناصر التي تكون مسرحية «لير» ذات الخمس ساعات في فيلم طوله ساعتان، فقد حاولنا بلورة تقنية سينمائية تعبيرية. واختصار اللغة والحدث إلى أقصى حد ممكن مع معادلات مختلفة بحيث نحفظ بالتأثير الشامل لكل ما يسمع ويرى من خلال وجهة نظر شكسبير الحشنة غير المستوية التي تنخر وتستفز.

ولكي نحافظ على هذه «الفسيفساء حارلنا في السينما نتجنب أي أسلوب سينمائي ثابت ، فجاءت مشاهد معينة شديدة الواقعية – كما في القسم الأول من المسرحية حيث يقوم شكسبير بإعداد خلفية الأحداث ، ولكن سرعان ما يزداد الاهتمام بالشخصيات وتجاربها الداخلية ، كما يرغل أسلوب شكسبير في التعبير ، ويميل أكثر للإيجاز .

ولما كان من العبث محاولة تضمين كل العناصر التي تكون مسرحية «لير» ذات الخمس ساعات في فيلم طوله ساعتان ، فقد حارلنا بلورة تقنية سينمائية تعبيرية . واختصار اللغة والحدث إلى أقصى حد ممكن مع معادلات مختلفة بحيث نحفظ بالتأثير الشامل لكل ما يسمع ويرى من خلال وجهة نظر شكسبير الحسنة غير المستوية التي ننخر وتستفز .

## الفهرس

٣	من هو شكسبير .....
١٥	مقدمة : شكسبير، الحاضر أبنا .....
٤٣	الفصل الأول .....
٤٥	شكسبير والسبنا .....
٩٥	الفصل الثاني .....
٩٧	شكسبير في مملكة الباليه .....
١١٤	خاتمة .....
١١٥	شكسبير في السبنا .....



### صدر في هذه السلسلة

- (١) كليوباترا في السينما ..... تأليف .. د. طاهر عبد العظيم فبراير ٢٠٠٢
- (٢) روائع مهرجان كان ..... إعداد .. سمير فريد ابريل ٢٠٠٢
- (٣) في ذكرى سعاد حسنى ..... إعداد .. سمير فريد يونيو ٢٠٠٢
- (٤) محاورات سمير نصري مع نجوم السينما العربية ..... إعداد .. سمير فريد سبتمبر ٢٠٠٢
- (٥) سينما العالم الثالث والغرب ..... تأليف روي آرمز - ترجمة آية الحمزاوي اكتوبر ٢٠٠٢
- (٦) رائدات السينما في مصر ..... الباحث .. مجدي عبد الرحمن نوفمبر ٢٠٠٢
- (٧) محاورات سمير نصري مع نجوم السينما المصرية ..... إعداد .. سمير فريد نوفمبر ٢٠٠٢
- (٨) السينما في عالم نجيب محفوظ ..... الباحث .. مصطفى بيومي ديسمبر ٢٠٠٢
- (٩) نجيب محفوظ في السينما المكسيكية ... تأليف .. د. حسن عطية ديسمبر ٢٠٠٢
- (١٠) تاريخ السينما التسجيلية ..... الباحث .. ضياء مرعي يناير ٢٠٠٣
- (١١) عزيزي شارلي ..... تأليف .. كامل التلمساني فبراير ٢٠٠٣
- (١٢) صورة المرأة المصرية في سينما التسميتات الباحثة .. إحسان سعيد مارس ٢٠٠٣
- (١٣) شكسير بين السينما والباليه ..... مجموعة باحثين ابريل ٢٠٠٣





